

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE BELLAS ARTES



**TESIS DOCTORAL**

**Saber parcial / Sabor diagonal: imágenes del texto y producción de  
conocimiento desde el arte**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Carlos Fernández Pello**

Directores

**Aurora Fernández Polanco**  
**Josu Larrañaga Altuna**

**Madrid, 2016**

# ***SABER PARCIAL / SABOR DIAGONAL: IMÁGENES DEL TEXTO Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO DESDE EL ARTE.***

Tesis doctoral presentada por Carlos Fernández Pello  
Dirigida por Aurora Fernández Polanco y Josu Larrañaga Altuna  
Madrid, 2015, Facultad de Bellas Artes  
U.C.M. Universidad Complutense de Madrid







"Detail" instead  
of what was  
cropped out? That  
would be an  
interesting turn;  
the thing that  
remains - the  
main  
subject is a  
"detail" >

getting  
there in  
18' m.

And still more

of  
- >  
~~the~~  
~~Chapel~~

the  
- > m  
Chapel



La presente tesis doctoral recoge el trabajo desarrollado en la Sección Departamental de Historia del Arte III (contemporáneo) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y gracias a una beca de Formación al Personal Investigador (FPI) del Ministerio de Economía y Competitividad asociada al grupo de investigación “Imágenes del arte y reescritura de las narrativas en la cultura visual global” del Plan Nacional de I+D 2009. Quiero aprovechar para agradecer a la Sección y al grupo de investigación su apoyo durante estos años y muy especialmente a mis directores, Aurora Fernández Polanco y Josu Larrañaga Altuna por su confianza y paciencia al acompañarme durante estos años en mi diagonal por los senderos de lo imaginario y lo textual.

Gracias a todos. A Tere, por tener que compartir la caverna en la que tuve que meterme para terminar la tesis; a mis padres, por inculcarme su espíritu cambiante, incorformista, crítico que impregna mis ideas; a Joseph Grigely por abrirme las puertas de su casa y de su amistad; al ambergris, a las piedras y a Vertov, por ser los socios de mis sociedades secretas; a todos mis amigos y enemigos, que me han ayudado a crecer un poco más y a hacerme mayor del todo.



## INDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>9</b>
I. Resumen	11
II. Introducción al título, saber parcial, sabor diagonal.	12
III. Partes y estructura de la investigación.	14
IV. Hipótesis de la investigación.	16
V. Metodología de esta investigación.	17
VI. Contexto y grupo de investigación.	19
 <b>II. PARTE 1. MARCO EPISTEMOLÓGICO: DE LA CIENCIA DIAGONAL A UN CONOCIMIENTO POR CONTAGIO.</b>	 <b>21</b>
1. Las ciencias diagonales. Introducción a Roger Caillois y a su ciencia diagonal.	23
1.1 Coeficientes menores.	27
1.2 Propiedades comunes.	30
1.3 Generalidades parciales.	34
1.4 Surrealismo e hipertelia.	38
 2. Arte y ensayo. Breve entropía de la crítica institucional con la teoría crítica.	 45
2.1 Julio Le parc y la desmitificación del arte.	46
2.2 Theodor Adorno y la reforma del ensayo.	51
 3. El pleito intelectual de Roger Caillois al arte. Coherencia y ciencia impura.	 58
3.1 La ruptura con 1713.	60
3.2 Coherencia y complejidad.	64
3.3 De la impureza en el arte.	77
3.4 La ciencia de la investigación impura.	86
 4. Anarco-episte-pidemias. Del anarquismo epistemológico a una epistemología de la pertenencia.	  91
4.1 Introducción a Paul Feyerabend.	93
4.2 La epistemología dadaísta.	97
4.3 Hacia un amateurismo cognitivo.	107
4.4 Una vaga ecología de lo singular y lo específico.	119
 <b>III. PARTE 2. SER O NO SER EL SABER: SIETE OBJETOS TRANSICIONALES ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN.</b>	  <b>129</b>
5. Imágenes que performan textos ilegibles. Tres generalidades imaginarias a partir de la indecibilidad del cuerpo.	  131
5.1 Marcel Mauss como texto del cuerpo.	132

5.2 El pulpo vulgar como un texto de la imagen.	139
5.3 La Gran Academia como un texto comestible.	153
6. Textos que performan imágenes negativas.	
Cuatro detalles insignificantes a partir de la crítica y la realidad en Barthes.	170
6.1 El “pre-texto”, o la gramática del texto ausente.	171
6.2 El barómetro como defecto de realidad.	182
6.3 Adolphe Thiers como desilusión referencial.	196
6.4 La isla de Misima como tabú material.	204
<b>IV. PARTE 3. LA IMAGINACIÓN TEXTUAL:</b>	
<b>DE LA PARATAXIS INCONMENSURABLE A LA ALTERIDAD COMO MÍMESIS.</b>	219
7. La Gran Parataxis. Hacia una gramática de lo incommensurable.	221
7.1 La Gran Parataxis.	222
7.2 <i>Iconotexto y phrase-image</i> .	230
7.3 El <i>hyphen</i> como puente analógico.	240
8. Intermedio desbordante. De la fotonovela, la traducción y la imaginación textual.	250
8.1 Introducción a la <i>Films Classics Library</i> .	251
8.2 Entrevista a Richard J. Anobile	253
8.3 Asincronía y traducción en la fotonovela.	258
8.4 Texto social e imaginación textual.	270
8.5 El cuerpo monstruoso del libro	282
8.6 Una fotonovela “referencial” sobre materialismo textual.	286
9. Una bibliografía visual. Joseph Grigely y las impurezas editoriales del arte.	304
9.1 Capítulo I. Breve editorial biográfica.	305
9.2 Capítulo II. La alteridad textual.	316
9.3 Capítulo III. Imágenes textuales de lo anecdótico	325
9.4 Capítulo IV. Prótesis y paratexto	333
9.5 Capítulo V. Cuerpos editoriales	345
9.6 Capítulo VI. Epílogo. Pesca con mosca y textos que se mueven.	354
<b>V. CONCLUSIONES</b>	363
	369
<b>VI. BIBLIOGRAFÍA</b>	393
<b>VII. SUMMARY (resumen en inglés)</b>	

## **I. INTRODUCCIÓN**





## I. Resumen

La presente tesis doctoral aborda el conflicto entre texto e imagen en la producción de conocimiento y más especialmente incide sobre la forma en la que tal conflicto opera dentro del ámbito de la investigación en arte y desde el arte. Se parte pues de la hipótesis de que hay un repertorio de imágenes de la materia escrita – como una suerte de imaginación textual desatendida – que es transversal a las humanidades y que a menudo se encuentra naturalizada como algo inerte o simplemente poco atractivo. Una estética insignificante del conocimiento académico que sin embargo sirve de puente entre las llamadas prácticas artísticas y las propiamente científicas y/o universitarias.

Para dar lugar a una definición de esta plástica de lo textual – que sería distinta de la prosodia o la poética del texto más literario – la investigación se articula a través de una serie de casos de estudio cuyo eje no es aleatorio sino diagonal tal y como lo planteaba Roger Caillois a principios de los años 60. Así, las categorías de estudio de esta investigación parten de detalles inéditos, en tanto que apenas han sido enunciados con anterioridad, y atraviesan ámbitos que van desde la biología del camuflaje hasta la bibliografía, pasando por la epistemología, el discurso amateur y el diseño del espacio propio de una biblioteca. Estos hilos conductores aparentemente imprevistos tratan de revelar por contra ciertos principios consistentes del texto según se ensaya, se distribuye y se imagina a sí mismo, ejemplificando así los diferentes grados de contaminación – o dicho de otra forma más cercana a lo visual, los diferentes grados de montaje, revisión e instalación – a los que se somete habitualmente todo texto del conocimiento.

Lejos de resultar anecdótica o ser específica del arte, esta hipótesis de que el texto ejemplifica cierta “lógica de lo imaginario” mejor incluso que algunas obras del arte, trata de dilucidar hasta qué punto podemos sostener hoy esa narrativa bipolar del saber entre la imagen y el texto o entre teoría y práctica – una narrativa que sigue sin embargo siendo piedra angular de la tradición occidental de conocimiento.

Así, esta investigación concluye que hay una confluencia inevitable de lo imaginario en lo hiper-textual que nos está devolviendo a formas de conocimiento descartadas, analógicas, miméticas, que colindan con la tradición mágica precisamente porque ésta – ya lo decía Benjamin en 1933 – ha mutado en la idea extrasensorial del texto.

## II. Introducción al título. Saberes parciales, sabores diagonales.

El título de esta tesis, en tanto saber parcial, sabor diagonal, hace referencia a dos citas que, como diría el propio Roland Barthes, parecen estar “pasadas de moda” o estar fuera del régimen habitual del conocimiento actual. Considero que merece la pena detenerse en ellas brevemente pues resultan clave para entender mejor la hipótesis de que existe una “imaginación textual”<sup>1</sup> silenciada en la academia, que es además de extrema utilidad para la configuración de un ámbito visual crítico de la investigación en arte.

En primer lugar, la idea de unos saberes parciales derivarían de la descripción que ha hecho Claudine Frank (2003) del propio sistema de contradicciones coherentes en el pensamiento de Caillois. La historiadora ha venido acertadamente a definir el sistema del mitólogo francés justamente como un cúmulo de “generalidades parciales” (Frank 2003:49). En esta definición “lo parcial” no sería una falta de rigor como profundización sobredeterminada de determinados detalles o temas menores, y “la generalidad” sería en verdad la ambición desmesurada del saber y la imaginación de convertirse en sistema o método estable.

En segundo lugar, la alusión a los “sabores diagonales” nos sirve para reunir a la “diagonalidad”<sup>2</sup> de Caillois con la idea de la lengua y la boca como lugares limítrofes entre la imaginación y el lenguaje – algo así como una antesala sensual de lo que será luego tejido y sujetado en el texto y el verbo. Como veremos, esta suerte de epistemología de la boca nos acompañará diagonalmente a través de casos como el de la tinta cefálica de la Gran Academia de Lagado de J. Swift, la rasaestética de R. Schechner, el concepto de “anomal” y “fenómeno de borde” en Deleuze y Guattari y en la ‘visualidad’ erótica de G. Bataille tan bien recogida por G. Didi-Huberman. La idea será pues formular la imagen de un “sabor del saber” que es doblemente conocimiento y gusto, y que, como decía Barthes nos permite hablar de,

[...] la edad de otra experiencia: la de *desaprender*, de dejar trabajar a la recomposición imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias que uno ha atravesado. Esta experiencia creo que tiene un nombre ilustre y pasado de moda, que osaré tomar aquí sin complejos, en la encrucijada misma de su etimología: *Sapientia*: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor” (Barthes 2001:150).

---

1 El término no es mío sino que deriva del sugerido por el teórico textual Jerome McGann (ver apartado 8) para referirse a la dimensión “factual” del texto – en tanto que el texto “hace” cosas – en contraposición a la idea tradicional propia de la hermenéutica de que el texto “se lee” o se interpreta.

2 Como veremos en seguida, la propuesta epistémica de Caillois toma el nombre de “ciencias diagonales” y en cierto modo parece superar en ambición a la “interdisciplinaridad” actual al querer fundar esta transdisciplina en el estudio de la imaginación misma.

Con esta máxima en mente, trataremos de recuperar la idea de sapiencia como una imagen sensible que paladeamos y que vuelve sobre sí misma, más sencilla quizás que el “picture”, la imagen de los media o que el texto posestructural.

Analizaremos pues aquellos casos que nos ayuden a entender el texto, esa herramienta común de toda investigación académica – algo así como un material común del conocimiento institucional – como una sintaxis de cosas que tienen sentido diagonal, que componen una orquesta de detalles descartados, pero sobre todo, que produce una imagen de la visualidad crítica, porque no ve sino que mira, imagina y teje desde la ceguera de lo sabroso.

### III. Partes y estructura de la investigación

El presente trabajo se divide en tres partes que inciden sobre tres cuestiones fundamentales de la investigación académica y científica: marco epistemológico, ensayo o experimento y análisis de los resultados en relación al contexto.

En la primera parte se ha buscado definir un marco de conocimiento en arte que se aleje de las posturas más habituales del “*practice based*” y el “*new knowledge*” (Elkins 2009) y que sin necesidad de propuestas novedosas indague en las ruinas epistémicas aquellos caminos que no se llegaron a andar del todo. Esta tentativa supone ampliar el estado de la cuestión sobre la metodología de investigación en arte que atraviesa toda la tesis y recupera conceptos de manera anacrónica, diagonal y a veces asíntona. Si bien esta aproximación más ‘laxa’ puede suscitar ciertos reparos desde un punto de vista histórico o filosófico, hemos tratado de evidenciar tales conflictos en todo momento puesto que, de lo que se trata, es de reclamar un marco epistémico propio del arte que radique precisamente en que el rigor que perseguimos es el derivado de una diagonalidad, una impureza y un amateurismo crítico<sup>3</sup>. Para ello he recuperado dos teorías cognitivas o epistemológicas que otorgan a la imaginación y a la mimésis – como en el caso de las ciencias diagonales de Roger Caillois – y al afecto y al humor anárquico – como la epistemología dadaísta de Paul Feyerabend – un papel central en la producción de conocimiento. Dos propuestas epistémicas fundadas en el arte pero que viajan caminos cruzados, análogos a la atracción-repulsión que somete a la imagen y al texto: mientras que Caillois busca recuperar desde lo imaginario más impuro el epicentro de lo científico, es Feyerabend, discípulo de K. Popper, quien desde la filosofía de la ciencia buscará irremediablemente la coherencia absurda y paratáctica del arte. Dos teorías cuya marginación sorprende en tanto que son de las pocas valedoras de que una episteme propia del arte, no fundada en la producción de obra, es posible.

La segunda parte de la investigación pone este marco en funcionamiento a partir del análisis de siete casos que se debaten entre la imagen y el texto, el display y el antidisplay, lo referenciado y lo innombrable en un permanente vaivén. Hechos formales y simpáticos cuya agrupación nos recuerda a los nudos secretos de las colecciones de Athanasius Kircher o los principios de la buena vecindad de la biblioteca warburgiana. Pondremos en contacto elementos aparentemente dispares como el mimetismo del pulpo vulgar con la cibernética de J. Laniers; la referencialidad barthesiana con la situación de la remota isla papúe de Misima; la performatividad docente de Marcel Mauss

---

<sup>3</sup> Como veremos en el apartado 4, este concepto de amateurismo crítico dista de ser peyorativo sino reclamado como inevitable si uno ha de ser coherente con como se “hace” hoy todo texto. Frente a posiciones como las de Díaz Cuyas (2010) en las que se tilda al artista como un “turista epistémico”, nosotros no oponemos al artista con el investigador o el historiador. Entendemos, a través de las tesis de Feyerabend – nada alejadas por cierto del “*bricolaje*” deleuziano por otra parte – que el lugar del “turista” no es exclusivo del artista sino inherente a todo investigador consciente de las derivas del capitalismo académico y de la creciente tecnificación de la universidad en las políticas de I+D+i.

con la figura del chamán. Casos que responden a un encalbagamiento de detalles sin importancia; que siguen el principio de la sobredeterminación, de la saturación de unas referencias hacia su falta de pie y referencialidad. Esta misma intensidad, veremos, es a la que aludía el proyecto epistémico surrealista – y, de manera quizás menos programática, dialoga bien con la saturación estructural a la que aludía el proyecto postestructuralista. Nos apoyamos entonces en una metodología de lo hiper-riguroso para poner precisamente en crisis la referencia entre la imagen y el texto y deducir una diagonal inédita de temas aparentemente secundarios y de referencialidades colapsadas. Un sabor diagonal de las referencias que opera sobre sí misma, contra sí mismas, y que nos permiten pensar en una forma de conocimiento donde lo referencial es un material más de lo plástico – sin que eso implique falta de rigor.

En tercer y último lugar, esbozamos un principio práctico y aplicable de esa gramática de lo inconmensurable entre el texto y la imagen. El análisis abandona aquí el terreno de lo especulativo e incide sobre la dimensión estética del texto en tanto signo tipográfico – como en el caso del *hyphen* –; en tanto material textual tal y como lo entienden los estudios bibliográficos y editoriales americanos; o analizando las implicaciones de formatos en desuso como las fotonovelas fílmicas de Richard J. Anobile. De lo que se trata aquí es de repensar la visualidad a partir no ya de aparatos hermenéuticos o semióticos, como venimos acostumbrando, sino desde parámetros editoriales y textuales que son consustanciales a una estética que ya no es sólo académica sino hipertextual. Apoyándonos sobre la el concepto de alteridad textual o “*textualterity*” del crítico textual y artista Joseph Grigely, trataremos de rescatar una idea de cuerpo editorial que siempre está en un devenir “extra-sensorial” o “no-sensual” propio del texto -- y que ya avanzara Benjamin en su “Doctrina de lo semejante” (1932).

#### IV. Hipótesis de la investigación

La investigación maneja así las siguientes hipótesis:

1. Que, pese a la apertura de la academia a la teoría crítica a partir de los sesenta y los setenta; pese a la inauguración de los estudios visuales durante los ochenta y los noventa; pese al llamado “giro educativo” (Vanderlinden, Filipovic 2006) (ElDahab, Vidokle, Waldvogel 2006)<sup>4</sup> de la primera década de los dosmil; sigue existiendo la necesidad de una episteme emancipada, propia de los investigadores en arte que sea visualmente crítica, y que no está tan alejada de la impureza en la que el texto académico *performa* su sentido.
2. Que la concreción de dicha episteme tiene una oportunidad histórica innegable en el debate actual del arte contemporáneo como disciplina de investigación y no debería quedar resuelta con una mera resolución administrativa<sup>5</sup> pero tampoco con una reforma integral. sino con un proceso de mimésis más agónico en el que el arte busca e indaga sobre el protocolo académico aquellas fisuras formales por las que ambos, arte y universidad, se reencuentran con sus propios objetivos.
3. Que la forma y metodología de esta disciplina hipotética puede fácilmente derivarse de la confrontación de teorías menores -- algunas tildadas en su día de imaginarias, ficticias o incluso de conservadoras -- con el modelo de conflicto presente entre el texto y la imagen.
4. Que dichas teorías, en nuestro caso la ciencia diagonal o el dadaísmo epistemológico, tienen hoy en la experiencia del texto y lo digital en red no sólo una vigencia renovada sino una posibilidad material de verse realizadas, encontrando en las corrientes filosóficas más críticas y especulativas un amparo académico que no necesita recurrir a la performatividad más irónica de, por ejemplo, la patafísica u otros movimientos más abiertamente “artísticos”.
5. Que la combinación crítica de estos elementos – de cuyo análisis se desprenden los conflictos latentes en las formas actuales de conocimiento comunes a todas las humanidades – puede materializarse ya mismo en esta misma investigación y desde las infraestructuras institucionales<sup>6</sup>, sin necesidad de grandes cambios ni revoluciones, y sirviéndose del camuflaje, en su vertiente más psicasténica<sup>7</sup>, como modelo de convivencia formal entre contextos.

4 Si bien el término no tiene un origen definido y atraviesa gran parte de la producción artística de esta primera década del s. XXI sin duda parece haber cobrado mayor fuerza y difusión a partir de aquella malograda Manifesta 6 en Nicosia, Chipre, en donde Anton Vidokle, fundador de e-flux, junto a Mai Abu ElDahab y Florian Waldvogel, proponían una bienal en la que los formatos de exposición actuarían como escuela improvisada.

5 Del tipo propuesto por V. Burgin (2009). Ver nota 9.

6 El departamento de Visual Critical Studies de la School of the Art Institute of Chicago (SAIC) – lugar donde se realizó una estancia de investigación – sería una apuesta bastante cercana a esta hibridación institucionalizada. También la escuela de posgrado holandesa Jan Van Eyck, sita en Maastricht. Sin embargo ambas necesitarían ofertar estudios específicos en ciencias diagonales, saberes menores, estudios sobre la imaginación o materias similares para completar esa emancipación del conocimiento institucional hacia el saber menor, esotérico y especulativo.

7 Como veremos más adelante, la psicastenia y el camuflaje, tratados a partir de Caillois, adquieren una dimensión no-agresiva, no-funcional, más allá del simple modelo de “presa y depredador”, por el cual las cosas convergen, se asimilan y asemejan, imbuídas por una tentación primordial, que Caillois atribuye a toda la materia cósmica, de las formas ajenas. Es así como se pretende afrontar el camuflaje como fórmula de convivencia, y no en el sentido utilitario que la biología evolucionista, la industria armamentística y los intereses bélicos han impuesto culturalmente como primera

## V. Metodología

La metodología de la tesis se puede resumir en esta introducción en tres premisas, si bien, como hemos comentado y dada la experimentalidad de la investigación, se ha dedicado toda la primera parte a definir en profundidad un marco epistemológico y metodológico del arte que amplía críticamente las posturas actuales en la academia<sup>8</sup>.

La primera de estas premisas metodológicas toma prestada la forma del paradigma tal y como la ha definido Agamben (2010): el paradigma entendido como una forma de pensamiento “al lado” que él mismo pone en marcha al coordinar un parentesco entre los paradigmas científicos de Thomas Khun, las formas de funcionamiento del pensamiento warburgiano y el sistema de firmas de Paracelso. En pocas palabras, “el paradigma es una forma de conocimiento ni inductiva ni deductiva, sino analógica, que se mueve de la singularidad a la singularidad” (2010:40). Para Agamben “no hay en el paradigma un origen ni una arché: todo fenómeno es origen, toda imagen es arcaica [...] la historicidad del paradigma no está en la diacronía ni en la sincronía, sino en un cruce entre ellas” (2010:41). Como veremos, esta definición del paradigma guarda una relación analógica con lo que Caillois (1962)(1976), a hombros de la imaginación material de Bachelard, definía como cierta “lógica del imaginario” o cierta “ciencia diagonal”. Algo que también veremos sucede con la gran parataxis de igualdades entre la imagen y el texto, entendiéndolos como materiales que están “al lado”, que no están subordinados sino coordinados, y queda definido en la *phrase-image* de Rancière (2003). En cualquier caso, bajo esta forma metodológica, “de singularidad en singularidad”, se pretende dar cuenta de una investigación en arte y no una investigación histórica, filosófica o sociológica en donde a menudo prima más conocer en profundidad las condiciones del hecho u objeto de estudio que la manera en la que éste crea redes de imágenes y relaciones analógicas. Un tipo de resultado que creo produce el texto más coherente de una investigación en arte dentro de las llamadas humanidades digitales.

La segunda premisa, quizás más sentimental o irracional -- quizás también menos rigurosa pero igualmente presente -- es la sacada de la necrológica de Gilles Deleuze en 1995, en la que se nos recordaba que “su sistema de trabajo tampoco era común”; que “para él, filosofar consistía en tra-

---

definición, productivista y violenta.

<sup>8</sup> Pensamos aquí, por resumir, en los tres modelos prácticos propuestos por V. Burgin en “Thoughts on ‘Research’ Degrees in Visual Arts Departments” (en Elkins, J. (ed) (2009) *Artists with PhD: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, New York: New Academia Press) que -con matices según cada autor – han venido a constituir un estándar relativamente estable. Estos serían brevemente 1. El ‘PhD (history and theory emphasis)’ en el que se hereda la idea tradicional de una tesis ‘teórica’ sin ‘práctica’, con la contradicción que eso supone 2. El ‘PhD (practice emphasis)’ en el que la mitad del escrito se convalida por producción de obra, y 3. El ‘Doctor of Fine Arts’ que directamente no requeriría un argumento escrito estructurado. Para terminar de clarificar, lo que vendría a sugerir nuestra hipótesis es que esa textualidad dista de no ser práctica y más aún, materia plástica – sin recurrir al lenguaje poético sino desde el estudio riguroso y académico.



bajar conceptos como un carpintero trabaja la madera”, improvisando cual *bricoleur* a cada paso en el que la estructura necesitaba de una nueva solución inédita. Así, para el autor de la necrológica, “sus áreas de interés eran amplias y no se limitaban a los esquemas académicos”, “investigaba en profundidad, pero luego era capaz de olvidarlo por completo”. Como solía decir “no me considero un intelectual, ni tampoco una persona erudita. Yo no poseo ningún saber de reserva. A mi muerte no tendré problema. Es una ventaja. No habrá nada que publicar. No quedará ninguna provisión”.<sup>9</sup> Un espíritu, el del Deleuze idealizado a su muerte, que coincide no sólo con el mito referencial barthesiano sino con la descripción del *amateur* propuesta por el semiólogo como áquel que no está preocupado por hacer públicos sus hallazgos, y por ende, por profesionalizarlos. De este modo ocurre que gran parte de las motivaciones que impulsan las reflexiones aquí expresadas son a menudo expresiones muy personales y de carácter afectivo, casi intuitivo, pero que lejos de perjudicar los deseos de objetividad del conocimiento los matiza precisamente como eso: bricolajes personales de textos y tejidos posibles de lo objetivo.

En tercer lugar, se ha seguido una lógica binaria entre la lógica surrealista y sobredeterminada de las ciencias diagonales – la idea de una hiperrigurosidad desbordante – junto con el concepto barthesiano del detalle insignificante – que es quien mejor describe el tipo de imagen textual del conocimiento que nos interesa desenterrar. Es decir, se ha atendido a asuntos poco importantes, a saberes menores sobre las que nuestros ojos lectores pasan a menudo anecdóticamente, sometidos después a análisis redundantes, a menudo exagerados, que exceden con mucho lo que *a priori* parecen dar de sí. Es en esa insistencia, en esa cadencia y ritmo del montaje textual – del texto como un objeto que se define a sí mismo en tanto se insiste y se vuelve sobre él retrospectivamente – en donde aparecen a menudo los destellos y hallazgos inéditos de una investigación sin más programa que el de autoanalizarse como imagen; que el de experimentar consigo misma para poder deducir respuestas parciales y destilar herramientas comunes. Surge así un tipo de metodología de lo insigne, o – apropiándome de la nomenclatura de las “ontologías orientadas a objetos” – contribuir a una rama de *saberes diagonales orientados al detalle*.

---

<sup>9</sup> Las citas no son directas de G. Deleuze sino que surgen del recuerdo a raíz de su obituario. Todas ellas están extraídas de [http://elpais.com/diario/1995/11/06/cultura/815612401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1995/11/06/cultura/815612401_850215.html) (consultado el 1-5-2015)

## VI. Contexto y grupo de investigación

Esta investigación se enmarca dentro del grupo de investigación “Imágenes del arte y reescritura de las narrativas en la cultura visual global” al Plan Nacional de I+D 2009, transferido del extinto Ministerio de Ciencia e Innovación al Ministerio de Economía y Competitividad.

Mi objetivo como investigador en formación ha sido precisamente llevar a cabo una búsqueda de referencias descartadas y saberes menores que provea a la investigación académica en Bellas Artes de herramientas epistémicas propias y referencias coherentes con su praxis. En otras palabras, se ensaya aquí una tentativa de re-escritura de la narrativa hegemónica del conocimiento que, todavía hoy, duda de la aportación cognitiva y académica de las imágenes y de la imaginación – o peor, que es incapaz de ver en su herramienta habitual, el texto, el tejido de las investigaciones, una función imaginaria que es mimética y al mismo tiempo no-sensual. Se insistirá en esto a menudo dado que la investigación no puede entenderse sin tener en cuenta que el objetivo el grupo ha sido repensar el hacer de la imagen como lugar común pero también crítico y conflictivo. A la manera de una heterotopía foucaltiana el grupo ha agrupado por igual a artistas, historiadores y teóricos, necesitados de ámbitos más amplios que el de sus respectivas casas teóricas y sin embargo concentrados para la elaboración de pequeños espacios narrativos, resistentes e incómodos; convencidos de la necesidad de establecer una línea de trabajo transversal, diagonal, fundamentada entre el pensamiento con imágenes y el concepto de re-escritura.

Quizás el primer frente específico de esta investigación – que se separa lateralmente del grupo para perseguir su propio camino – sea el relativo a la estética académica como un estatuto visual naturalizado que rara vez se pone en cuestión, o que sí se hace, parete de cierta caricatura del arte como oposición radical también naturalizada. Sin embargo, y esto es lo que nos interesa reescribir desde el arte, la hegemonía y puesta en valor de lo científico-académico -- es decir, su performatividad como elemento de desarrollo económico y cohesión social -- no es disputada ideológicamente por ninguna opción política: la inversión en investigación es incuestionable, si bien no todas las ideologías o posiciones le otorgan el mismo grado de urgencia.

El diagnóstico del grupo de investigación, del que esta tesis se siente deudora, se revela aquí esencial: pensar una reescritura de la narrativa de la cultura visual global que incorpora la lógica de las imágenes y la forma del montaje como forma de pensar y de abordar el conocimiento. Una reescritura que en el caso de esta investigación pasa por la revisión crítica del enunciado estético del conocimiento; por la revisión profunda de sus superficies y texturas; la reconfiguración de su visualidad crítica. A partir de esto lo que se plantea es que el debate por la investigación en arte no pasa por grandes reformas sino por pequeñas tentativas narrativas que reescriban ciertos episodios

de la tradición del conocimiento occidental contemporáneo.

Entonces, el rigor ambivalente de la imagen – del cual se cuidaba hasta el mismísimo Derrida cuando no aceptaba un video-cassette como sustituto del discurso teórico<sup>10</sup> – no se define en contra del “rigor del texto” sino en su poder fantástico<sup>11</sup> de imaginar versiones de la realidad; cambiar nuestra percepción de la realidad desde las reglas de la realidad, que no es sino también el cometido de la ciencia y del texto académico. Como Derrida yo también me opondría a cambiar un *paper* o una tesis por un vídeo o una película pero, a diferencia de él, lo haría no porque crea que éstos no pueden estar a la altura del discurso sino porque su carácter de “nuevo formato”, de novedad acrítica, alimenta la caricatura del arte como vanguardia o fuente de innovación positiva. Si para Derrida y Stiegler la promesa de “una práctica científica de las imágenes” estaba sujeta a la resolución del dilema de que proponer un vídeo “en lugar” de un discurso escrito o teórico no es lo mismo que “reemplazarlo”, para nosotros el principal escollo para un ámbito científico de la imaginación estaría en que esa “irremplazabilidad” del discurso teórico y académico insiste, de forma totalmente arbitraria, en no estar en el mismo lugar y ámbito de trabajo que sus imágenes.

---

10 Nos referimos aquí al caso paradigmático precisamente descrito por V. Burgin (2009) acerca de cómo Derrida rechazaba la entrega de un trabajo en forma de cinta de vídeo. Según palabras textuales del filósofo francés, “no rechazaba la imagen por la imagen” sino porque esta vendría a sustituir el discurso teórico y escrito, por lo que aceptaría el videocassette sólo en tanto contenga “tanto poder demostrativo y teórico como lo habría en un buen *paper*” (Burgin 2009 citando a Derrida). Una exigencia quizás inasumible.

11 Decimos “fantástico” aquí como palabra que describe una relación entre imaginación y realidad tal y como lo define la R.A.E. en su acepción cuarta y primera: “Grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce.” y “Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales.”

**II. PARTE 1. MARCO EPISTEMOLÓGICO:  
DE LA CIENCIA DIAGONAL A UN CONOCIMIENTO POR CONTAGIO.**



## 1. Las ciencias diagonales.

### Introducción a Roger Caillois y a su epistemología diagonal.

En 1960 Roger Caillois [Fig 1.1] publicaba *Méduse et cie* (*Medusa y cia* 1962), como un intento de regularizar una particular forma de ciencia transversal de la imaginación que venía desarrollando desde hacía décadas. Con ella Caillois trataba de dar unidad a las preocupaciones epistemológicas que le habían tenido ocupado durante casi treinta años – las mismas que se iniciaban cuando publicaba su particular pleito contra el arte (Caillois *Procès intellectuel de l'art* 1935) – y al mismo tiempo demostrar su eficacia en campos como el de la biología. Bajo el problema autoimpuesto de las *ciencias diagonales* [Fig 1.2], el ensayo describe de forma rigurosa una serie de comportamientos animales – concretamente los relativos al disfraz, mimetismo e intimidación de los invertebrados – y nos sugiere el parentesco de estos fenómenos con el arte humano<sup>12</sup>. ¿El objetivo más amplio? Acotar cierto principio estético que estaría ligado a la materia inerte, y que subyace tras los comportamientos instintivos de la mimesis, obligando, según el autor, a pensar en un marco epistemológico transversal más coherente que el de las categorías científicas o el arte tradicionales. De algún u otro modo se trataba de reafirmar, como dijera Bachelard (1958), que “el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es ‘imagen’, es ‘imaginario’”(1958:9)

El tema no era nuevo para Caillois ya que el autor, con la publicación de su *Mante religieuse* (1934), *Mimetisme et psychasthenie legendaire* (1935), y *Procès intellectuel de l'art* (1935)<sup>13</sup>, habría ensayado a mediados de los años treinta un corpus considerable a favor del estudio de la imaginación<sup>14</sup>. Todo con el objeto de desarrollar formalmente un marco compartido cuya característica común sería, paradójicamente, la creación de nuevas categorías inéditas de diferencia; taxonomías interdisciplinares surgidas del estudio de la imaginación y del *corazón de lo fantástico*<sup>15</sup>, sin tener por ello que renegar del rigor propio de las investigaciones científicas (Caillois 1962:9-17). Tal propuesta no podría entenderse sin el legado integrador de su maestro y uno de los padres de la etnografía francesa, Marcel Mauss – quien abogaba por una combinación de los saberes humanos – y sin el “nuevo espíritu científico” de su colega y mentor Gaston Bachelard<sup>16</sup> – el cual veía imperativo distinguir entre los parentescos profundos de la nueva ciencia y las “asechanzas” aparentes de la

12 Se pregunta Caillois “¿puede suponerse que los insectos ... fueran en un momento dados seres inteligentes en el sentido que nosotros damos al término, es decir, provistos de mística, de filosofía, de artes, de ciencias y técnicas?” (Caillois 1962:46).

13 Esta labor la continuaría desarrollando en muchos de sus textos posteriores (1958, 1962, 1970a, 1970b, 1970c, 1976) al enhebrarla con los temas por los que es más conocido – lo social, lo mitológico, lo sagrado y el juego.

14 En este sentido la propia introducción a las ciencias diagonales que hace de prólogo en *Medusa y cia* es también una revisión de un artículo previo para la revista *Diogenes* (1959) en el que el autor empezaba a concretar los argumentos de esta diagonalidad del conocimiento.

15 Caillois es conocido también por su labor de recopilador y editor de varias antologías del relato fantástico, siendo además quien introduce a Borges al público francés gracias a sus diversas traducciones del autor argentino.

16 Sabremos que la obra de Bachelard plantea precisamente un nuevo racionalismo contemporáneo a partir de relacionar la filosofía con la ciencia, originando así una filosofía de las ciencias; formulando su punto de partida: si la ciencia experimenta hay que razonar: y si razona, hay que experimentar.





## ROGER CAILLOIS

nació en Reims en 1913 y obtuvo la agregación en 1936. Ha desarrollado una extensa labor como representante de la cultura francesa en el extranjero y ha sido director o miembro del consejo de dirección de las siguientes re-

vistas: *Lettres Françaises* (1941-45), *La France Libre* (1945-47), *Confluences* y *La Licorne* (1945-48). Actualmente es jefe de redacción de *Diogène*. Dirige la colección *La Croix du Sud*, de literatura hispanoamericana, y ha traducido personalmente textos de distintos escritores hispanoamericanos.

De 1935 hasta la fecha Roger Caillois ha publicado cerca de 20 obras de ensayo que abarcan una extensa gama temática, desde la investigación estética y la teoría literaria hasta la sociología y el pensamiento puro. Biblioteca Breve ha publicado con anterioridad su *Teoría de los Juegos*.

*Medusa y Cía.*, cuyo título evoca el mito de la Gorgona que con sus ojos petrificaba cuanto miraba, es un manifiesto en favor de lo que el autor ha querido llamar «ciencias diagonales». Se trata de un ensayo de relación entre ciertos fenómenos de la vida animal y determinadas actitudes humanas. Las costumbres sexuales de la mantis y su sacralización por parte del hombre, las relaciones entre la estética natural y el arte a partir de un hecho observable en las alas de ciertas mariposas, el paralelismo entre el hombre y los insectos en las distintas especies de mimetismo... Afirmación de un mismo contraste entre el insecto y el hombre, entre el mecanismo y la libertad, entre la inmovilidad y la historia.



metáfora y la razón tradicional (Frank 2009:49).

En este primer apartado trataremos de introducir algunos de los conceptos claves del programa epistemológico de Roger Caillois y más concretamente aquellos relativos a las “ciencias diagonales” y su aplicación en sus propias indagaciones miméticas. Empezaremos con la idea de una diagonal científica compuesta de coeficientes descartados y concluiremos con la relectura desbordante e hipertética del término surrealismo en clave literal. Un efecto de *sobrerrealidad* que vendría a sugerir que frente a la crisis de lo científico es necesaria más *scientia* y más *sapientia*. La recuperación de principios éticos y estéticos de la tradición cognitiva que paradójicamente inciden en un encaje impuro del sujeto con los objetos de estudio. El objetivo, una vez definido el problema por medio de las reglas de juego académico, es actualizar el conocimiento contemporáneo -- concretamente el derivado de las prácticas artísticas -- y hacerlo sin nostalgia ni romanticismo: emparentarlo con una versión actualizada, mundana, digital y textual de un hiperempirismo en el que el pensamiento crítico no está separado del cuerpo sino que forma parte de la experiencia.



## EL PROBLEMA

FIG.1.2



## 1.1 Coeficientes menores.

Es precisamente con la diferenciación entre tipos de semejanzas y apariencias que Caillois habría mantenido de largo una relación de ambigüedad fructífera y de lectura compleja<sup>17</sup>. Lo único que parece estar claro en la introducción a su *Medusa y cía* es que esa diferencia entre lo superficial, lo aparente y lo profundo científico dista de ser estable: que sus definiciones atienden a contingencias sociales o culturales que desdicen – aunque sólo sea retórica y temporalmente – a la mala prensa de las apariencias en el progreso del conocimiento – o mejor aún, que reconfiguran la propia definición de lo que es o no una apariencia científica:

“El progreso del saber consiste por una parte en descartar las analogías superficiales y en descubrir conexiones profundas, menos visibles quizá, pero más importantes y significativas [...] nos damos cuenta del número casi infinito de asechanzas que sin cesar han tenido que evitar los sabios para identificar las distinciones útiles, las que delimitan el campo de cada disciplina. Estas asechanzas, estas apariencias engañosas, no son por otra parte meras simulaciones; para hablar con propiedad, no son ni siquiera apariencias. Son realidades a las que, en último extremo, está ligado un coeficiente de importancia menor que el concedido a ciertas otras.” (Caillois 1962:9-10)

Caillois nos recuerda que lo que ahora está contenido en la categoría de los reptiles – como puede ser el caso del lagarto y la serpiente por razón de sus métodos reproductivos o las escamas de su piel – estuvo en su día separado por motivo de diferencias más evidentes y en apariencia más fuertes o indiscutibles – como podía ser la falta de extremidades viperina frente a las cuatro patas del lagarto. El autor parece querer afirmar aquí que es en esa particular tarea, la revelación del orden más oculto, donde lo científico prospera. Pero también previene contra el hacer silogístico o la rima fácil, más propias del arte mal entendido, que desde la certeza de que siempre acaban apareciendo conexiones profundas resolvería, sin más indagación, que todo está conectado con todo. El hecho de saber que tales conexiones entre los fenómenos crecen exponencialmente según avanzamos en ellos, no quitaría para Caillois la necesidad de tener que demostrarlos en su “complejidad concreta” (Caillois 1993). Es en ese gesto de precisión de lo minúsculo donde se encontraría la verdadera práctica de una epistemología diagonal, que no reniega de lo semejante pero tampoco idealiza sus parecidos – aunque como veremos ni tan siquiera esta contención es en el propio Caillois del todo pura.

El comentario lo completa el autor con una alusión a los efectos del desuso de ciertas características

---

<sup>17</sup> Algo que se vería todavía más acentuado en su revisión posterior, la “Nouveau Plaidoyer pour les sciences diagonales” (Caillois 1970, 2003a) Ver apartado 1.2.

como pueden ser las cuatro patas. Así los tetrápodos no quedan invalidados tanto como degradados a categoría menor que en cualquier caso retiene una verosimilitud, si bien de menor importancia cultural, social o científica. La reflexión – al menos en apariencia – reuniría diagonalmente a Caillois con postulados como el de la epistemología anarquista de Paul Feyerabend (2009, 2010), en la que también se afirma que la autoridad científica y epistemológica de una época determinada no elimina el valor de lo que científica e históricamente se ha visto superado. Bajo esta perspectiva, la ciencia sería precisamente un sistema de conocimiento que se caracteriza por sumar una heterogeneidad de métodos mucho más arbitraria y caprichosa que la que a menudo reconoce institucionalmente.

Siguiendo ese principio crítico de la filosofía de la ciencia de Feyerabend, las conexiones subterráneas de la propuesta de Caillois apenas comienzan a abrirse entre nosotros. La mera idea de este “encuentro imposible” entre ambos autores se podría comparar fácilmente con fenómenos aparentemente tan dispares como los la autointoxicación parasitaria para el tratamiento de ciertas enfermedades autoinmunes (Velasquez-Manoff, 2013), la crítica a la verosimilitud de Roland Barthes (2005), la idea de la “ficción como cierto agenciamiento de acontecimientos”, siempre impredecibles, (Jacques Rancière, 2012) o la materialidad plástico y editorial del lenguaje escrito (McGann 1991, Shillingsburg 1991) – por mencionar algunos de los casos que trataremos aquí. En definitiva todo ello viene a sugerir que:

“Los caracteres eliminados no son engañosos en rigor; sencillamente, corresponden a clasificaciones que desembocarían más o menos pronto en dificultades, en incoherencias o contradicciones. Resta decir que, según el punto de vista, esas clasificaciones subsidiarias o no, tomadas en consideración, pueden de repente convertirse de nuevo en esenciales” (Caillois 1962:10)

Si por ejemplo quisiéramos estudiar “el vuelo en punto fijo”, deberíamos disponer por igual de especies tan dispares como el colibrí y el esfíngido macrogloso, ya que ambos – a pesar de sus divergencias y con el esfuerzo interdisciplinar que eso requeriría – comparten la capacidad de quedar suspendidos encima de la flor para obtener el alimento (Caillois 1962:10-11).

Esta recuperación de vínculos más o menos contingentes y soterrados, de naturaleza casi arquetípica – donde en última instancia un detalle insignificante funciona como elemento cohesionador, dando efecto de unidad y grado de categoría a un conjunto de elementos – parece tener en Caillois la función de superar las deficiencias de un sistema de conocimiento tan especializado – el científico –, que impide descubrir, observar, o imaginar “correspondencias” “evidentes, lógicas o verosímiles” en aquellos “fenómenos que parecen, en principio, no tener nada en común” (Caillois 1962:16). En cierto sentido, permite dotar a la imaginación – que en el arte a veces es demasiado complaciente

consigo misma – de una ficción epistemológica fuerte, que se pueda evaluar de forma empírica o estandarizada y que al mismo tiempo “tontea” con el fantasma de la analogía y de la magia simpática. Caillois denunciaba que las asechanzas “evidentes, lógicas o verosímiles” eran “hacer obra de pintor” pero no de sabio: “para el sabio la verdadera tarea consiste, por el contrario, en determinar las correspondencias subterráneas, invisibles, inimaginables” (1962:16).

Frente a esto las preguntas obligadas serán: ¿qué pasa cuando “el pintor” de hoy, el artista actual, es a menudo el único interesado en estas correspondencias insignificantes? Y sobre todo, ¿qué sucede cuando lo evidente, lo lógico, o lo verosímil – cuando el texto descriptivo, analítico, argumentado, anotado – se carga en su superficie, en su planitud escaneada, fotocopiada, garabateada, de correspondencias inimaginables, invisibles, subterráneas? ¿Podemos imaignar un saber dentro de la institución de coeficientes menores? ¿Un conocimiento riguroso a partir de lo trivial, del adorno superficial?

## 1.2. Propiedades comunes.

Como hemos advertido Caillois no es indulgente con la utilidad o el saber menor que puedan retener ciertos estadios artísticos o poéticamente más laxos de lo científico, como pudiera ser la alquimia del barroco o la ciencia medieval. Claudine Frank confirma que el objetivo de este primer manifiesto sería precisamente la separación de estos dos tipos de analogía, artística y científica, y el rechazo sistemático de cualquier práctica estética dentro del marco de las ciencias diagonales por defecto de su “literalidad analógica” o visual (2009:49), pues es ahí donde aparecería el sentido burgués del arte como un “juego de sociedad” (Caillois 1993:12). En efecto, Caillois avisa en tono arbitrario “que no puede tratarse de volver a las analogías superficiales y cualitativas de las que las ciencias han debido librarse para instituir un sistema de conocimientos metódicos, controlados, perfectibles”: de nada sirve, en su opinión, intentar recuperar las técnicas de los “filósofos de la Edad Media”<sup>18</sup> o el “hacer del pintor” Leonardo, que “no pudo crear una sola máquina capaz de funcionar” por buscar equivocadamente una correspondencia directa entre “órgano” y “máquina” en lugar de entender que había que sustituir una por otra (1962:15). Este afán discriminatorio para con el artista, constante en Caillois y de difícil resumen, está claramente influido por su ruptura temprana con el surrealismo<sup>19</sup> pero sobre todo busca subrayar la facultad mimética y mecánica de los insectos<sup>20</sup> en la introducción a un libro que está dedicado justo a este tema: y es que para el autor, no son los artistas humanos sino paradójicamente los animales invertebrados, los que “obedeciendo a las leyes de otro reino, han sabido insertar en sus cuerpos órganos equivalentes a máquinas” (1962:15)<sup>21</sup>.

Frente a la supuesta superficialidad de la analogía artística, y en el sentido opuesto al animal mimético, la ciencia nos la presenta el autor como la única máquina que sabe insertar en sus mecanismos racionales cuerpos de saber invertebrados. El autor insiste por tercera vez que “el sistema clasificador más fecundo, más coherente, más pertinente” al que al hombre ha llegado en su época no impide ni “agota” las múltiples combinaciones posibles que tal sistema deja de lado” (1962:13). De forma análoga, y un punto más extremo, la epistemología anarquista de Paul Feyerabend afirma que si “un hospital está al servicio de una comunidad” no debería depender en exclusiva la ciencia médica – que, en rigor, han de ser “los miembros de la comunidad, tanto expertos como profanos, los que tomen las decisiones”, pues son los que están directamente implicados (Feyerabend 2009:54). La articulación de esa comunidad – radical en su propuesta de reconciliación y paridad de la medici-

---

18 Caillois desprecia aquí la tabla de correspondencias de Paracelso, mientras que Feyerabend ve en él a alguien “innovador” (2010:300) y que “aprendió de las brujas” (2009:55)

19 Como veremos más adelante esta animadversión por los artistas, de tintes algo traumáticos, está vinculada a su ruptura con el surrealismo y a la publicación de su *Procès intellectuel de l'art* (Caillois 1935), que lejos de ser una obra predecible se encuentra repleta de argumentos de mucha utilidad para reubicar el debate actual de la investigación en arte y para situar el marco epistemológico de esta misma investigación.

20 Y la mayor adecuación de éstos como tema de estudio. Como veremos más adelante Caillois reniega de los valores objetivables de la obra de arte y por ende de su “utilidad documental” o científicamente cognitiva (1935)

21 Una idea que encuentra plena complicidad en la “producción invertebrada” propuesta por Loreto Alonso (2007)

na con otros sistemas de experiencia y conocimiento – estaría más alejada de la mistificación o la charlatanería que lo que su enunciación inicial parece presagiar, y cobra un sentido muy mundano cuando el filósofo la ilustra con la práctica habitual de dejar que sean el paciente o los familiares quienes decidan sobre la pertinencia de una intervención, independientemente de cuáles sean sus convicciones y conocimientos (2009:55)<sup>22</sup>. Tal postura, que parece existir socialmente sólo en los casos de vida o muerte, dota a cada actor de un ámbito de responsabilidad propio que no sólo no elimina el conflicto en favor de una disciplina mejor y más adecuada, sino que le da cobijo al conflicto de intereses: hace necesaria la agonía de los desacuerdos de tipo social, científico o religioso en una comunidad que busque una igualdad profunda de esas condiciones<sup>23</sup>.

La comunidad entre ambos autores surge aquí en el texto como el destello de la sinapsis neuronal; su familiaridad es un eco puntual en una frase o un indicio que se repite y que se despega de un *corpus* general donde ahí ya sí, los parentescos se desvanecen y regresan las diferencias profundas, para algunos del todo irreconciliables<sup>24</sup>. Ese destello, que no es sino analogía de la imagen y del hacer de la imaginación, acerca a las ciencias diagonales – en una especie de hiperrigurosidad de su propia imagen – al ámbito de un debate sobre el conocimiento que en ciertos aspectos precede al llamado realismo especulativo o al pensamiento ecológico más radical. Sobre algo parecido a este tipo de conexiones dice Caillois que “en el teclado entero de la naturaleza aparecen así múltiples analogías de las que sería temerario afirmar que no significan nada y que únicamente sirven para

---

22 Ni una ni otra propuesta deberían entenderse fuera de un marco de trabajo epistemológico, crítico con la ciencia y su poder social y político, pero sería también injusto y un tanto moralista querer lavar la cara a todos los riesgos implícitos en ambas posiciones – lo que dicen lo dicen ambos sin atisbo de ironía, aunque en el caso de austríaco suceda de manera mucho más descargada y distendida.

23 La lista de parecidos y desacuerdos entre ambos autores es tan extensa como productiva y trataremos de desarrollarla transversalmente. Por ejemplo, mientras que la transdisciplinaridad, hoy tan manida, es para Caillois algo inherente a la naturaleza, una serie de “pasos transversales” (1962:17) que siempre invalidan y se “solapan a las clasificaciones en vigor”, para el filósofo austríaco la historia multifacética del éxito científico no sería sino una serie “de catástrofes y revoluciones” (2009:53) y de gestos más “oportunistas” (2009:49-50) que metodológicos. Ambos sin embargo comparten la visión de que es la ciencia la que con frecuencia, desde la práctica de “especialistas que viven necesariamente en la ignorancia mutua de sus trabajos”, sospecha sistemáticamente de procesos analógicos e imaginarios que de otra forma podrían ayudar a esclarecer fenómenos que aisladamente pueden parecer “aberrantes” (Caillois 1962:14). Para Caillois los científicos modernos “a veces no disponen siquiera de un resquicio suficiente en el campo de sus propias investigaciones para volver a colocar en el contexto deseable el detalle que las desorienta” (1962:14) mientras que para Feyerabend “el experto ha resuelto someterse a determinadas normas que le limitan de múltiples formas – incluyendo su estilo y manera peculiar de hablar – y está dispuesto a dirigir la mayor parte de su vida consciente de acuerdo a esas normas” (2009:32) por las cual él no tiene especial aprecio.

24 “En su extensa producción centrada en el mundo de la creación artística, Roger Caillois se empeñó en recuperar la claridad del arte clásico frente al experimentalismo anárquico y caótico del arte contemporáneo, al que consideraba caprichoso, arbitrario y, en no pocas ocasiones, dogmático. Esa valentía suya a la hora de censurar los excesos cometidos en nombre de la transgresión, la ruptura, la innovación o, simplemente, la “modernidad” (entendida como una mera acumulación de propuestas anárquicas que no conducían a ningún fin) quedó patente también en su decisión de no plegarse sin más a los dogmas de las corrientes de pensamiento que gozaban de mayor predicamento entre los intelectuales de su época (como, v. gr., el marxismo o las teorías freudianas), a las que criticó sin temor cuando así lo creyó oportuno.” (Fernández de Cano) visto en <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=caillois-roger> [1/10/2014] Si bien no cabe duda de que Caillois no es muy amigo de los postulados anarquistas (cabe mencionar, como veremos, que tampoco Paul Feyerabend, padre del llamado anarquismo epistemológico simpatiza con la dimensión política del movimiento) al filólogo Jose Ramón Fernández de Cano le sucede aquí quizá lo mismo que a el atribuye a autores como Laurent Jenny, “que no atienden a los cambios diacrónicos que hacen del pensamiento de Caillois un pensamiento menos intransigente, compulsivo y confuso de lo que Jenny a menudo afirma” (Frank:365).

halagar la fantasía sin poder dar pie a una investigación rigurosa” (Caillois 1962:13). Para el autor es “el azar, junto a cierta temeridad de la imaginación” lo que puede poner en relación hechos tan dispares como la regeneración de los cristales y la cicatrización de las heridas, por razón de cómo ambos reparan sus daños estructurales (1962:17)<sup>25</sup>. Abundar en esas diagonales que Caillois identifica como constantes de una ley pero que, en rigor, activamos en el texto mediante citas que oportunamente se parecen a otras – destellos de sentido que existen en distinto grado de importancia – es quizá el lugar de nuestro trabajo más honesto como artistas metidos a investigadores. Es esta serie de descubrimientos que surgen por agotamiento comparativo los que parecen dirigirse hacia la construcción de un puente abisal y epistemológicamente inédito que busque una comunidad del sujeto con su ser cosa: “sé como todo el mundo, el abismo que separa la materia inerte de la materia viva. Pero imagino también que una y otra podrían presentar propiedades comunes, tendentes a restablecer la integridad de sus estructuras” (Caillois 1962:12).

En opinión de Laurent Jenny, Caillois esta dando con sus ciencias diagonales una respuesta al rechazo de las apariencias propia de lo científico, con una dosis corregida y aumentada de apariencias desde lo científico (Jenny 1992:7). Es decir, el autor está tratando de regresar la ciencia al terreno de la experiencia empírica, en tanto que experiencia sensible, y al lugar común de la imaginación, sin confundir esta última con la inmediatez más complaciente de la metáfora o la obra de arte moderna sino como algo que irradia desde la materia en forma de pulsión intraducible. Esta imagen de pensador de apariencia contradictoria y pero cuyo fondo es constante no desentona con el retrato que hiciera de él Denis Hollier (1990): un autor de estilo confuso, que ha preferido dedicarse a la retórica de la teoría y resistirse a la ficción, “exponiendo la ciencia a la luz sin sombra de lo irreal, inoculando a la teoría con la misma ficción de la que se cree inmune” (Hollier 1990:154). O en otras palabras un autor que cae en la cuenta de que existe un lugar de reconciliación en el que los sistemas de la razón y la imaginación no sólo conviven sino que en verdad copulan de forma natural y necesaria.

La pregunta entonces, como decíamos al inicio del apartado, sería saber cuál es el rol del egresado en bellas artes, “el artista” si se quiere – aunque el término no sea del todo preciso –, en un esquema de conocimiento atravesado por la práctica científica diagonal.

Para Caillois lo que parece faltarle al artista<sup>26</sup> para ser merecedor del estatus de investigador de esta

---

25 Caillois puebla esta introducción de ejemplos Lo que impediría relacionar a los cristales con las heridas cutáneas cuando “es un hecho que los cristales, igual que los organismos, reconstituyen sus partes accidentalmente mutiladas” (Caillois 1962:11) sería una combinación entre la falta de categorías, lo suficientemente elaboradas como para permitir el estudio comparado de estos fenómenos, y la pertinencia de crear semejantes categorías en tiempo y hora. Caillois se pregunta si no habrá en todo ello más que analogía engañosa y pura y simple metáfora (Caillois 1962:12) Caillois hace aquí referencia a las semejanzas encontradas por Pasteur entre cristales y heridas citado por J.Nicolle París 1955, p.75

26 Sin duda el modelo de artista actual es múltiple, no unívoco ni inmovil, y en ocasiones está hoy mucho más próx-

ciencia – lo que le impide aportar algo provechoso al campo de esas propiedades comunes – es lo que sí le concede a “la paciencia ingrata del sabio”: la virtud de una desconfianza casi platónica de la percepción como realidad que permita “determinar las correspondencias subterráneas, invisibles, inimaginables para el profano” (1962:16). esta concepción del artista es tan anacrónica en 1960, cuando se publican esas líneas, como lo es contemporánea todavía hoy. Quizás lo que falta en el análisis de Caillois es la constatación de que ya entonces se estaban dando las condiciones para la emancipación de cierto hacer del arte – que no olvidemos él todavía deriva de ejemplos como Leonardo o, en el mejor de los casos, de los surrealistas – a un tipo de práctica – conceptual, crítica – que en cierto sentido converge con las ambiciones de esta ciencia diagonal de semejanzas no superficiales<sup>27</sup>. Ambas parecen disciplinas ánalógamente críticas que descubrirían en estas correspondencias no tanto meras apariencias sino conexiones “imprevistas”, surgidas a raíz del estudio minucioso de una “ley natural”, de un principio entrópico, o partiendo de la “economía profunda” de la materia y la imaginación, cuyos principios y misterios, en fin, son “los que importa descubrir” (Caillois 1962:16).

---

imo a ese investigador de correspondencias diagonales. Pero también es cierto que continua existiendo en lo artístico, en lo visual, una exaltación de lo irracional bastante gratuita y pareja a la que hace dudar a Caillois del hacer del artista, que toma hoy forma en la figuras retóricas de “lo inútil” y “lo improductivo”.

27 Como veremos en el apartado 9.6 esta idea de analogías más profundas, menos sensoriales o aparentes, está íntimamente relacionada con la idea de “semejanza extrasensorial” de Benjamin (“La enseñanza de lo semejante” 1933, 2001) en relación a las capacidades miméticas del texto, nuestro objeto de estudio principal.



### 1.3. Generalidades parciales.

Caillois todavía daría una segunda vuelta a la propuesta de las ciencias diagonales (Caillois 2003a, 1970), en la que sí incluiría a la estética dentro de el conjunto de saberes que participarían de ese conocimiento de analogías menores e invisibles (Frank 2003:49). Sin embargo, esta puesta en valor quedaría reducida a la enunciación de una “teoría general” algo confusa, poblada por igual de luces y sombras:

“La estética se dedica a estudiar la armonía de líneas y colores . ¿Acaso no podría comparar la pintura con las alas de las mariposas, por ejemplo? Uno debe tener presente que una pintura es una obra externa, producida por la libre voluntad y habilidad del individuo, mientras que el diseño de las manchas de una mariposa está programado en su organismo; es el destino inmutable de su especie. Estas distinciones son fundamentales. Y como tales se deben evidenciar desde el principio. Pero, una vez que hemos definido y medido esas diferencias innegables, puede sernos de utilidad el descubrir el denominador común para todas las armonías de la línea y del color. Tal expansión de nuestro campo de visión mental debería, con toda seguridad, llevarnos a una teoría general de la belleza en el arte y la naturaleza” (Caillois 2003a:345)<sup>28</sup>

Por un lado su pregunta inicial excita aún más la diagonal que entre el lienzo y mariposa. Por otro cuando nos dice que el “denominador común” no se ciñe al caso concreto sino a “todas las armonías de línea y color”, el autor se aproxima a una lógica que parece retroceder hacia la comparación más fácil y evidente, y que el mismo criticaba inicialmente. Esa reducción del problema a un todo, a una generalización a menudo demasiado vaga, es quizás uno de los aspectos más significativos de su pensamiento diagonal. Algo que también se presiente en la primera versión cuando nos invita por ejemplo a recuperar un nuevo centro de lo científico dispersado:

“Los adelantos de la ciencia fueron siempre y debían ser centrífugos. Ha llegado la hora de intentar unir mediante los atajos necesarios los numerosos puestos de trabajo de una periferia desmesuradamente extendida, sin líneas interiores, en la que aumenta sin cesar el riesgo de que cada obrero acabe por ahondar exclusivamente en su sector a manera de topo ciego y obstinado. En cierto casos, me parece que debería añadir: obstinado precisamente por ciego” (Caillois 1962:14-15)

En ambos casos el autor hace honor a las críticas que le acusan de querer homogeneizar la revolu-

---

28 Esta y todas las citas pertenecientes a esta revisión son traducciones más de la versión inglesa editada en Frank, Claudine (2003) *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*. - Caillois, Roger (1970)(2003a) “A new Plea for Diagonal Science”.

ción y la poesía (Heimonet 1990:68) o que ven en él un comportamiento reaccionario y paradójico, el cual “rechaza más aquellos temas que más favorece” (Jenny 1991:351). Nuevamente sus palabras han de ser tomadas con cautela por razón de esta ambigüedad: si bien su ambición por una “fisiología general” del todo es indudable y confesa, parece estar igualmente claro que esta centralidad responde a principios mucho más confuso – incluso legendarios y míticos – de lo que *a priori* sugiere. Así, los métodos para llegar a ese sistema general de la imaginación no son precisamente monógamos o generalizables, sino herederos de una rigurosidad desbordada y múltiple, que se sigue debatiendo sobre un sin fin de caminos cruzados, categorías contingentes, “atajos” y “puentes” (Caillois 2003a:346) de naturaleza totalmente opuesta a su fin. Se perfila más si cabe en esta nueva versión un sistema coherente de contradicciones en el pensamiento de Caillois que Claudine Frank ha venido acertadamente a definir como un cúmulo de “generalidades parciales” (Frank 2003:49). Un término que nos sirve para apuntar hacia los dos grandes aciertos de este nuevo llamado a la ciencias diagonales, y para tratar de entender qué ventajas puede tener hoy su encaje o relectura desde el marco de la investigación en arte.

En primer lugar, Caillois incorpora a esta revisión algunas de sus conclusiones más específicas sobre la mimesis esbozadas en *Medusa y cía* (1962), pero no lo hace de forma puntual sino como principios fundamentales de su marco epistemológico. Así, el objeto de sus ciencias “no es explicar, en los términos del hombre, una serie de hechos desconcertantes en la naturaleza” sino que busca “explicar al hombre”, que está “gobernado por las leyes de esa misma naturaleza, a la cual pertenece”, a partir del estudio de “las formas más generales de comportamiento que se encuentran repartidas en la naturaleza” (2003a:345-6). Esta excentricidad del estudio y el gobierno de lo humano – que diría tiene reflejos de una cibernética invertida<sup>29</sup> y geoméricamente místicos – se acerca a cierta ontología del ser cosa antes de ser seres. En ese contexto la “profusión, el juego, la embriaguez” y ahora sí, “la estética” (2003b:346), son los motivos que parecen tener más urgencia para el autor, diez años después, a la hora de enfrentarse a ese laberinto de analogías soterradas. Ha llegado el tiempo, dice Caillois, de reconocer al menos “la necesidad del ornamento y la decoración”; reconciliarse con el hecho de que “la naturaleza persigue el placer, el lujo, la exuberancia y el vértigo tanto como persigue la supervivencia” (Caillois 2003a:346); una igualdad con la materia que va a producir en su pensamiento cierta *biología del ornamento*<sup>30</sup> que desplaza los principios de la explicación biológica a lo estético y rompe con el marco teórico de la supervivencia y la selección natural.

29 La cibernética, del griego *kybernes*, timonel o quien gobierna un navío, es la ciencia que estudia las relaciones entre hombre y máquina y los problemas de control recursividad e información. Desarrollada por Norbert Wiener y Arturo Rosenblueth Stearns en 1942 como una rama de conocimiento moderno y popularizada por el antropólogo y ciberneta Gregory Bateson, vemos en este pasaje de Caillois una analogía invertida, en la que el hombre se convierte en la máquina o navío de los objetos, y que dialoga muy bien con el análisis de Angie Kiefer (2012) sobre la fisionomía del pulpo que veremos más adelante.

30 El término sería mío, pues Caillois no llega a enunciarlo así hasta donde tengo conocimiento.

En segundo lugar es su flirteo más dudoso con la geometría y las proporciones lo que, paradójicamente, da lugar a una justificación de la interdisciplinaridad más atrevida e ignorante – pero respetuosa –, reforzando la hipótesis de que las ciencias diagonales podrían entenderse con la creciente *amateurización* de los saberes; con la idea de que “lo amateur [...] es la manifestación de una distancia, una separación y a la vez un compromiso” (Vodanovic, 2012:8). Un conocimiento atrevido por afectivo y comprometido. A este respecto, y “si la memoria no me falla”, dice Caillois, “fueron botánicos, no estrategias militares, quienes descubrieron la manera más efectiva de desplegar destructores, y por tanto proteger a los convoys aliados, en el punto álgido de la Batalla del Atlántico de 1942”, inspirándose en las formas helicoidales de las hojas sobre el pecíolo (Caillois 2003a:346). Y añade a renglón seguido otro ejemplo de igual consecuencia: “no fue un helenista, ni tan siquiera un filólogo, sino un especialista en criptografía quién descifró el alfabeto minoico” (Caillois 2003a:346).<sup>31</sup>

En su afán por probar la existencia de órdenes ocultos, Caillois decide llevar el rigor interdisciplinar hasta el punto en el que se vuelve contra si mismo. Si pensamos en los dos ejemplos inmediatamente anteriores, el autor quiere dar a entender que es en la geometría de la hoja del árbol dónde existe un diseño bélicamente eficiente, pero para hacerlo necesita a su vez reconocer que tales descubrimientos son producto de un salto forzosamente a ciegas, disciplinadamente indisciplinado. Insiste en la renuncia de lo superficial cuando son esas superficies, esas texturas, las que, en términos literales, permiten al ciego ver en “la oscuridad” del tacto. Lo similar aparente se revela aquí como una ausencia de gravedad y cautela o, si se quiere, como una osadía imaginativa, cuya superficialidad no es sino lo profundo de lo invisible. Si bien el autor busca desentrañar la escritura primordial de la materia, parece desconocer que su propuesta se asemeja más a la igualdad densa y compleja que proporciona cierto grado de ignorancia – más propia del maestro Jacotot (*El maestro ignorante*, Rancière 2009) – que a la progresión regular de la proporción áurea. En otras palabras, Caillois parece obviar la vía de pensamiento que nos dice que si existen aciertos en el planteamiento de los botánicos-artilleros o en los descubrimientos filológicos del criptógrafo, no sería tanto porque hay un orden matemático o geométrico de lo imaginario como porque lo imaginario, la imaginación, las imágenes, estarían ligada a la osadía incauta pero afectiva de querer hacer coincidir lo intraducible y lo desconocido.

En todo caso, Caillois termina la primera versión de las ciencias diagonales con una invitación retórica que, con los debidos ajustes y correcciones, trataremos de actualizar y hacer nuestra:

---

31 Para Vodanovic (2012) “el amateur trabaja al mismo nivel que el profesional, pero se mantiene separado, a una distancia” (8). Sin usar la expresión *amateur*, no cabe duda de que la definición dada por Vodanovic es coincidente con el interés de Caillois por esa actitud cruzada y diagonal de las disciplinas..

“En fin, es probable que un pequeño número de investigadores asociados espontáneamente para el estudio de fenómenos que sobrepasan los marcos tradicionales de las diversas ciencias, se encuentren en la mejor situación para descubrir las correlaciones no tomadas en cuenta, destinadas a completar la red de las relaciones establecidas. Es hora de probar qué posibilidades tienen las *ciencias diagonales*”(1962:17)

#### 1.4. Surrealismo e hipertelia.

La hipertelia es quizá uno de los términos científicos más sugerentes rescatados por Caillois en su trabajo sobre el mimetismo. En biología, la hipertelia es el término dado al desarrollo de un órgano cuya función natural se ha visto desplazada, concretamente “el desarrollo excesivo de un órgano o estructura que parece superar los fines que le son propios”<sup>32</sup>. También es el término clínico usado en humanos para describir el exceso de pezones inútiles en la línea mamaria primitiva, compartida con los demás animales, y que va desde el sobaco hasta la ingle<sup>33</sup>. Es un fin, un *telos* superado, traspasado y retorcido en un *hiper*. Podemos leerlo como el fin de los fines finales, esto es, el ocaso de lo teleológico, de lo eficiente, de la técnica aplicada; cuando los fines superan sus expectativas y se tuercen hacia lugares imprevistos y se vuelven forma reflexiva.

En su interés por el mimetismo Caillois describe cómo los medios puestos en el camuflaje de ciertos insectos sobrepasan el grado de imitación útil de tal forma que para los biólogos es preciso usar la hipertelia para describir “la especie de delirio de perfección sin objeto” de tales especies (1962:107). A menudo, precisa, el camuflaje no es sino un recurso para intensificar la visibilidad; para potenciar la capacidad de intimidación en el caso de ser descubierto y no tanto una manera eficaz de esconderse (1962:109). Esto tiene sentido si pensamos que en el reino animal la caza se lleva a cabo con una combinación de vista, oído y olfato, lo que a menudo hace que el encuentro con el depredador sea inevitable incluso para las especies más crípticas. El camuflaje sería por tanto una búsqueda inútil de silencio que en el mejor de los casos sirve para aumentar en apariencia el ruido y confusión del hallazgo; la presa surge inexplicablemente en medio de un olor o ruido familiar que no tenía cara visible y el entorno inanimado, la selva entera, parece momentáneamente cobrar vida. Así la hipertelia nos sirve para describir la saturación de las formas naturales y por ende del relato científico: los excesos de la perfección orgánica desplazan a la narrativa tradicional de la “naturaleza es sabia por eficiente” y nos traslada a otros tipos de sabiduría teatral, fatal, o fatalmente bella por exagerada y sobredeterminada.

Sobre el surrealismo nos recuerda Vicente Sánchez-Biosca una evidencia que no por conocida deja de ser muy necesaria, y es que su traducción correcta del francés sería más bien un término como *sobrerrealismo* o *superrealismo*: algo más realista que la realidad porque se superpone a ella, la intensifica y la desborda (2004:214). Ya sea por su popularización como sinónimo de “onírico” o

---

32 Diccionario etimológico de zoología realizado por Ángel Luis Gallego Real, Doctor en Filología Clásica, Departamento de Griego del I.E.S. Vegas Bajas, Montijo, Badajoz. Alojado en la web del Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado (INTEF) dentro del Educablab, Ministerio de Educación Cultura y Deporte. <http://aliso.pntic.mec.es/agalle17/6Blue/sitemap.html> <http://aliso.pntic.mec.es/agalle17/etimos/index.htm> <http://aliso.pntic.mec.es/agalle17/etimos/zoologia.htm> [consultado 1-2-2015]

33 Enciclopedia Británica online: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/670090/hyperthelia>

“subconsciente”, bien porque en castellano tanto el prefijo “sur” como “sub” nos remiten a algo que está debajo u oculto, caer en la cuenta de este fallo de traducción provoca cierta pérdida de equilibrio conceptual al invertirse el vector del término en nuestro diccionario mental. Incidir sobre esta recuperación de la voz francesa, de sobra conocida pero poco practicada, es en si mismo – coma – si nos ponemos rigurosamente horteras – coma – un ejercicio *sobrealista* – punto y coma – una saturación de realidad. En primer lugar porque perfecciona el parentesco formal y sintáctico con la voz original, acercándolo fonéticamente a la experiencia del francés; en segundo lugar porque mejora la recepción de su sentido al hacer de ella una palabra extraña y novedosa pero comprensible al margen de su referencia histórica. Se abre así una brecha por la que un término, hoy culto y plenamente asumido, se reúne con el subconsciente más disfuncional y de instintos bajos: decir *sobrealismo* en voz alta nos acerca a la vulgaridad de la contracción. Nos permite sentir – o imaginar que sentimos – algo parecido a lo que debieron sentir aquellos franceses que escucharon la palabra por primera vez. Reproduce, que no repite, una sensación vital del lenguaje igual que un hijo se parece a la madre o al padre sin ser nunca idéntico. Y lo que es más divertido, nos hace dudar de si, de haber sido contemporáneos a Breton y de ser éste un natural de Parla o Ciudad Real en lugar de Tinchebray, habríamos sido de los que en día lo aplaudieron o de los que pensaron que se trataba de un poeta barato, de rima y verso cutrón.<sup>34</sup>

Apuntar que este tipo de digresiones sobre el surrealismo son del todo consonantes con la obra de Caillois no es algo que a estas alturas pueda presentarse como un hallazgo. Pero sí constituye una pequeña deformación, una leve quiebra en el camuflaje de una mala traducción que provoca, como por obra de magia, una versión diminuta e insignificante de un surrealismo inerte, que parecía estar ya domesticado, catalogado. Simplemente porque uno de los sillares de la estructura se ha movido mal y en voz alta<sup>35</sup>. Se dirá que ya se sabe que surrealismo significa precisamente eso, exceso de realidad, y se responderá que ese conocimiento técnico impide sin embargo apreciar la dimensión lingüística formal de la palabra, ausente de la abstracción crítica e histórica del neologismo. Por muy estudiado y leído que uno tenga al surrealismo, la sensación de hacer corresponder el calco sintáctico con su semántica castellana se escapa hoy ya a la traducción afrancesada original. Ahí, en la concordancia semántica de la traducción, también fonética y sintácticamente – algo rara vez posible con las traducciones pero que en este caso si tiene lugar en su voz castellana – hay una parte del lenguaje que es formal cuya importancia no radica en entender el por qué del “surrealismo”, sino en sentir el “cómo” feo y ambiguo del significante “*sobrealismo*”. Una dimensión superficial de la lengua, a las puertas del edificio jeroglífico, que comunica formalmente mucho antes de descifrar las

34 Me pregunto a cuántos escritores y poetas cutrones desdeñamos a diario cuando les vemos u oímos alardear con sus florituras feístas. Yo ya avanzo que habría desconfiado de un poeta con esos resultados terminológicos, por muy sexys que fuesen sus amigos.

35 Insisto en invitar al lector a escucharse a si mismo decir *sobrealismo* y a pronunciarlo como un todo, sin separar las sílabas ni acentuar la pronunciación, casi pasando por encima de la “b” y como si fuera un río hecho de un movimiento continuo de boca en lugar de una construcción de ladrillos silábicos

criptas hermeneúicas de los faraones semánticos. Visto así, la experiencia de la palabra *sobrealismo* en su forma castellana rebaja de inmediato la calidad estética de un movimiento culturalmente respetado y estudiado justamente por su calidad estética; pone en evidencia la fragilidad formal de toda aspiración cognitiva o artística de manera que sentimos que la historia del arte ¿a menudo? está cogida por lo grueso o lo grosero; por dónde pica o por dónde duele. Porque lo que duele no significa, pero se entiende que duele. Y cuando sentimos picor nos rascamos y cuando hay molestia apretamos; aplicamos más sensación asémica; saturamos lo real de insignificancia para olvidar. No en el sentido marginal sino insignificancia de los fines y los significados, desde la hipertelia, la hipertrofia y lo exagerado. Que cada párrafo empiece con una cosa y termine hablando de otra por razón del exceso retórico.

Es difícil defender el lujo o lo excesivo en los tiempos que corren sin que alguien no te eche la mano al cuello pero – como solían decir los alquimistas – el derroche al que me refiero aquí “*non est aurum vulgi*”<sup>36</sup>(Jung 1968:34). Siguiendo con la estrategia de traducciones ambiguas, tendría más que ver con el latín *dilapidare*, con el lanzar piedras, como el que suelta lastre; malgastar como quien tira chinas. Se sugiere también con ello un tipo de acción política radical, icónica, de protesta contra la hegemonía de la realidad representativa, y que pervierte el arquetipo de derroche burgués y poniéndolo contra si mismo; señalando la estrecha vinculación entre el gasto obsceno y la violencia extrema. El exceso como herramienta crítica iría todavía más allá de esa imagen tradicional de los extremos que se tocan para completar esa inutilidad o suspensión de la reflexión; como ha ensayado recientemente Rosa Eidelpes (2014) el interés de Caillois por encontrar una “biología” de lo mítico, hace que el autor se vuelva en nombre de la ciencia en contra de la biología evolutiva para reorganizarla a partir de criterios estéticos.

Por tanto, el exceso y el derroche que tratamos de acotar como marco epistémico, aunque sea por un instante, tiene más que ver con la autonomía de este mismo texto, que se desdobra y adquiere sentidos más allá de los pretendidos. Tiene que ver con la manifestación del espíritu político y social donde sólo había una referencia etimológica, latina, algo enrevesada y del todo excesiva. Tiene que ver con la relación arbitraria pero creíble que puede surgir entre los excesos de un término biológico infrecuente, hipertelia, y una acción que es igualmente reaccionaria y medieval – como en la lapidación – como es signo de protesta anticapitalista. Tiene que ver con empezar hablando de surrealismo, para terminar hablando de lanzar piedras como si fuera una cara de Bélmez que va a surgir de entre líneas, más abajo, después de que haya abundado aún más en detalles inútiles, absurdos y metareferenciales, con comas, y llamadas de atención, saturado el texto hasta el punto de que resulte estomagante – como reseña esta última coletilla.

---

36 El latín dice: “no es oro vulgar”.



Para que no quepa duda, ninguno de estos temas estaba planeado en este apartado; su montaje y ensayo crece “cual coral”, como diría Caillois, sobre la página; las inserciones como ésta surgen de improviso con la intención de aclarar lo que está ocurriendo en el experimento. Y sin embargo, no hacen sino embarrar un significado unitario. Se deja hablar a la gramática impredecible del cuerpo según escribe – para quién la escritura no es sino la resolución de los problemas de enlace entre lo que se está diciendo y lo que está por decir.

Todo este lujo retórico hace que este texto se comporte de forma similar a los *gamahés* del espiritista y pintor Jules-Antoine Lecompte<sup>37</sup>: piedras fantásticas sobre cuya superficie se imprimían las imágenes del fanatismo religioso, de la violencia política o del mismísimo espíritu de Napoleón [Fig 1.3]. Un autor cuya referencia no es gratuita, pues Caillois y Breton lo citaron y conocían bien, y sobre el que podríamos extendernos sino fuera porque ahora que llega el final del párrafo conviene ser breve: la diferencia fundamental entre este orientalista alucinado del s.XIX y el arte actual es que mientras que el primero se permitía el lujo de imaginar lo fabuloso en lo inerte y dilapidaba la ideología y las fuerzas de la historia, materializándolas en las piedras con fines más o menos dudosos, los segundos parten de una imaginación a menudo tan solemne que jamás podrían ver en las piedras de Lecompte más que un derroche esotérico y vulgar, impropio de una sociedad tecnocrática, profesionalmente comprometida.

Esta falta de perspectiva crea nuevas manchas en la página por las que parece emerger un caso que quizás permita albergar cierta esperanza en esa cruzada en contra la ciencia en nombre de la estética mítica y legendaria de lo científico. Y es que resulta del todo curioso que algo tan acrítico consigo mismo como lo ha sido la divulgación científica siga teniendo en Carl Sagan (1980) su figura más respetada y entrañable. Lo digo porque como firme abogado del método científico, paradójicamente – y en nombre de la ciencia –, será siempre recordado más por sus novelas y versos de poeta aficionado que por sus aportaciones notables al campo de la astrofísica. Inolvidables ya son sus fugas de alquimista catódico en las que nos recordaba que el cosmos también está en nosotros; que “estamos hechos de la sustancia de estrellas”; que “somos el medio por el cual el cosmos se conoce a si mismo”<sup>38</sup>. Esto es, que somos uno de esos pezones inútiles del universo que le dice a su cuerpo que este también es una cosa defectuosa, impredecible en su hacer. Este potencial poético de Sagan, venido de una visión reducida a la estética tramposa de los hechos científicos, sugiere que el desplazamiento exagerado e imprevisible de los fines desbordados a veces redime a los postulados más miopes – si bien también a veces los conduce a su fatalidad más absoluta. Y es que entre la hipertelia de la mimesis animal y la misa cósmica de Sagan existe un parentesco más fuerte del que parece: la sugerencia de que la materia es capaz de exagerar por el mero hecho

37 LECOMPTE J. A. (1905) *Les Gamahés et leurs Origines*, Paris:Librarie Initiatique.

38 SAGAN, Carl (1980) *Cosmos: A personal Voyage*, Episode 1, “The Shores of the Cosmic Ocean”, PBS (min. 7:35)



de exagerar, de consumirse en bolas de gas sin un fin eficiente o fijo, es análogo al verso que dice que nuestro cometido es reconciliar que estamos compuestos de una materia misteriosa y sublime que nos supera y elude. Por eso pienso que a lo mejor tenemos suerte y le pasa algo parecido a las aspiraciones políticamente literales del arte actual; que se tuerzan sus renglones, que padezcan de clínamen<sup>39</sup> o que su buenismo generalizado acabe siendo una forma de opresión, si es que no lo es ya, que dé pie a nuevas respuestas imaginarias, exhuberantes, en contra de la eucaristía políticamente significada que padecemos en bienales y eventos internacionales.

En su reciente artículo sobre la biología del mito en Caillois Rosa Eidelpes (2014) coincide en que lo que el autor está intentando es “revitalizar el ámbito de la imaginación y la estética” a través de un pensamiento analógico, que se basa en “paradigmas biológicos aparentemente más objetivos” (2014:29). Su teoría bien podría entenderse como “un llamamiento de artista para una nueva teoría estética, que basa la libertad artística y la autonomía estética en la naturaleza misma” – eso sí una naturaleza hipertética e irónica, post-darwinista (29). Para Eidelpes, a pesar de las connotaciones históricas de sus escritos y ensayos, e incluso probablemente por sus “métodos científicos poco ortodoxos”, la aproximación de Caillois a la biología de lo mítico “es un incentivo para seguir persiguiendo el análisis de vínculos entre la teoría estética y la evolutiva” (29).

El trabajo de Caillois sobre la mimesis animal invita a pensar el arte humano y la función vital que éste cumple de la misma manera que la biología piensa la sexualidad o a la reproducción: aún siendo su aplicación muy diferente en cada especie, nadie disputa que la sexualidad y lo reproductivo son actividades inmanentes y constituyentes de lo vivo – o mejor, propio de aquella materia que sencillamente *se mueve*. Una cierta idea de inmanencia imaginaria y mítica de la materia que, mezclando antropología con biología, consigue crear una forma “quasi-mitológica” en la que se produce un híbrido “entre la ficción y la ciencia” que es “epistemológicamente productivo” y que “opera contra la intención” científica “del autor” (Eidelpes 2014)<sup>40</sup>. Ese gesto hipercientífico de Caillois, *sobrecientista*, de querer probar científica y definitivamente que la experiencia estética de lo material es en si misma el tejido del cual está compuesto el cosmos – un fin inalcanzable e irrealizable pero plausible – (1) “le baja los humos” al arte – lo integra en la materia vil y lo acerca a su ser cosa, en lugar de

---

39 Término popularizado por Lucrecio en su *De Rerum Natura* y ampliamente utilizado en la filosofía y literatura con especial énfasis en la patafísica. El glosario de filosofía dice de él: “Término latino acuñado por Lucrecio (Titus Lucretius Carus) seguidor de la filosofía de Epicuro, para traducir el griego “parénklesis” con el que Epicuro se refería a la desviación espontánea de la trayectoria rectilínea que experimentaban los átomos para explicar su agregación con otros átomos. El clínamen es, pues, la espontánea desviación de la trayectoria de los átomos, que rompe la cadena causal, determinista, de su movimiento, introduciendo así un fundamento físico para justificar la acción libre, en los seres humanos, y el azar.” en: “<http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=63&from=action=-search%7Cby=C>” [consultado 1/1/2015]

40 La cita de Eidelpes reza así: “But this heretical combination of different fields of research is not strictly speaking “scientific”, but rather creates, even against the intention of its author, a quasi-mythological text itself. Still, my reading of Caillois’ biologist mythology proposes to consider this text not as simply pseudo-scientific, but as a hybrid between fiction and science and in this sense as epistemologically productive “ (2014) <http://am.revues.org/84?lang=es>

elevarlo como diferencia ontológica de lo humano con las demás cosas – y (2) hace de menos a la ambición eficiente de la ciencia – al presentarse ésta como el mejor método para demostrar que el universo no es sino un derroche estructural inútil, esperanzador y desasosegante al mismo tiempo.

FIG. 3. — LE SPECTRE DE NAPOLEON I<sup>er</sup>.

L'empereur, coiffé du légendaire chapeau (qui ressemble ici plutôt à ceux des incroyables), a l'air de planer parmi les balles et les boulets. Quand la pierre est humide, un aigle apparaît devant lui. Au-dessous, un cercle avec un point central; on a voulu y voir la couronne immergée. (Tout le dessin est bleu, dans la pâte. Seules, trois taches terreuses rappellent des îles : Corse, Elbe, Sainte-Hélène. Argile blanche et bleue.)

Dimensions : haut. 16<sup>m</sup>/m, larg. 2<sup>c</sup>.

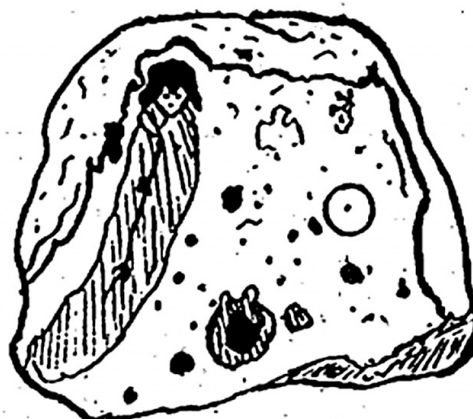


FIG. 4. — SÉRIE DE PORTRAITS SUR LA MÊME PIERRE.



Finis remarquable, dont on ne se rend compte qu'avec un fort grossissement. (La tête qui a une patte d'animal sur la bouche n'a que la largeur d'un grain d'orge.) Ce groupe représente probablement les victimes

d'une catastrophe. A part, se trouve une espèce d'anthropomorphe à mâchoires saillantes. Ce pourrait être un gorille. Cependant les yeux ont plus d'écartement que chez les singes, et un collier de barbe, resté vague, donne sans doute l'illusion d'un prognathisme qui n'existait pas en réalité. (Silex jaune, poli. Tous les dessins en gris verdâtre dans la pâte.)

Dimensions de la plus grosse tête : 4<sup>m</sup>/m sur 4<sup>m</sup>/m.

## 2. Arte y ensayo.

### Brevísima entropía de la crítica institucional<sup>41</sup> con la teoría crítica.

Este apartado nos servirá de antesala al análisis más pormenorizado de la obra seminal de Caillois *Procès intellectuel de l'art* (1935), y como introducción a un conocimiento experimental basado en cierta improvisación del ensayo como pensamiento en movimiento.

En él analizaremos las implicaciones de elaborar un marco de investigación en arte que reniega de ciertos preceptos atribuidos al 'obrar de arte', no por considerarlos irracionales o estéticamente arbitrarios sino sencillamente porque en la actualidad todavía incurren en una serie de lugares comunes más normativos de lo que se reflejan. No se duda tanto de la importancia de la obra como se cuestionan los motivos que mueven a considerarla como parte de un doctorado *practice-based*, y que bien puede ser visto como un ejercicio de mercadotecnia cognitiva más que una especificidad de lo artístico frente a lo científico – por otro lado siempre cercano al lenguaje de la práctica experimental. Comenzaremos analizando un texto de Julio Le Parc en el que el arte se pone contra el arte, consolidando en términos más críticos y agónicos, menos teleológicos, una función del arte autocrítica que apenas atisbamos en las vanguardias como la patafísica o el dadaísmo, y veremos cómo se puede relacionar esto primero con el ensayo como forma de Adorno – pero también de autores como G. Didi-Huberman, H. Farocki o unas declaraciones menores de H. Belting – y con la forma como ensayo del conocimiento hoy.

---

41 Entendiendo aquí crítica institucional como una categoría de la historia del arte que define determinadas prácticas conceptuales iniciadas en torno a los años sesenta y hasta nuestros días.

## 2.1 Julio Le Parc y la desmitificación del arte<sup>42</sup>.

Corría el año 1968 cuando el argentino Julio Le Parc se preguntaba desde la ciudad almeriense de Carboneras ¿qué puede hacer un artista de mi generación en la situación actual? (Le Parc 2009:66)<sup>43</sup>. Le Parc, artista, pintor y uno de los exponentes más visibles de lo que entonces se denominó como arte óptico, cinético o participativo, abrió por enésima vez el debate sobre las contradicciones de un “sistema burgués” que “asimila todo aquello que el arte produce”, y de unos “artistas comprometidos” que “pese a haber intentado transformar la condición del artista y de la obra, y de su relación con el espectador, mantienen enfocada la mirada con respecto al valor limitado de esos esfuerzos” (Le Parc 2009:66) – es decir, reivindicando a un artista que pese a participar del sistema es plenamente consciente de lo corriente que es el hacer del arte. La actitud de Le Parc no es pionera ni original, sin embargo es singular y refrescante en dos aspectos: en primer lugar, porque es de las pocas aseveraciones de la época que van a poner al propio artista en el centro del problema institucional, no como víctima ni como salvador de los más inconscientes o malvados vendidos al mercado. En segundo lugar, porque el título de su crítica, “Desmitificar el arte”, va a poner de relieve la burbuja referencial y el exceso de vanidad de la que el arte, dentro y fuera de su propio sistema, vive mediática y profesionalmente. El texto no es *a priori* sino un muy buen resumen de las aspiraciones artísticas de la época pre-posmoderna y, de pronto, se apuntala sobre una autocrítica que resulta más difícil de encontrar en otras manifestaciones más cercanas al arte conceptual americano, más preocupados de si mismos como una alternativa o una solución “otra” al sistema, que como parte contratante de la estafa.

Las similitudes entre el momento en el que Le Parc -- pocos meses después del mayo francés del año 1968 -- propone esta “bajada de humos” al arte y el momento actual, especialmente en el caso de España, son ciertamente notables. Para el artista argentino la actitud que debía pervivir “como en mayo”, dice, es la de “una genuina devaluación de los mitos, mitos que aquellos en el poder utilizan para mantener su hegemonía [...] el mito del objeto único, el mito del que crea objetos únicos, el mito del éxito, o peor -- el mito de la posibilidad de tener éxito” (Le Parc 2009:67). No soy muy partidario de acabar con los mitos tanto como lo soy de actualizarlos y reescribirlos, pero de todos los mitos que analiza el argentino, la crítica al mito del que crea objetos únicos es probablemente la única de las propuestas sesentayochistas y del arte conceptual que sigue sin haber encontrado su lugar en el ámbito artístico: tan ingenuo era creer que esa devaluación del autor vendría en su día del mercado de objetos, como lo sería hoy el afirmar que el mercado cognitivo, crítico y académico, y después de todo lo vertido sobre la noción de autoría, haya realmente construido para sí una forma alternativa

42 Nota apreciativa sobre desmitificar y desmitificar.

43 Para las citas se utiliza el texto en inglés publicado en la antología *Institutional Critique* (2009) de Alberro y Stimson, aunque el texto puede encontrarse en español en la web del autor: <http://www.julioleparc.org/d%C3%A9mystifier-l-art.html> (consultado 1-3-2015)

de entender el hacer del arte que no pivote sobre la noción clásica de referencia. El arte, entendido como un sector profesional del lujo, una rama de la moda o como una herramienta del capitalismo cognitivo y académico, soporta a mi entender la mistificación de la habilidad – da igual si ya no es manual, al parecer sigue siendo igual de virtuosa o necesaria – de unos pocos frente al resto. Por mucho que Marcel Duchamp se “retirase” del arte, que Sol Lewitt nos recordara que las ideas solas pueden ser una obra de arte<sup>44</sup> o hayamos escuchado a Beuys decir que cada hombre era ya un artista, persiste el mito del arte por encima del arte mismo; la certeza de que las propuestas de estos y otros autores no son más que meras categorías históricas del arte; o la incoherente convicción de que una investigación *practice-based* es más artística porque incorpora obra material. Para Le Parc, igual que para todos aquellos autores que de una u otra forma se adscribieron a la llamada “crítica institucional”, el poder del arte no escapa a la lógica de cualquier poder, por la cual una minoría dicta algo sobre lo que depende la mayoría, fomentando que “la gente se mantenga en una situación de pasividad y dependencia, al crear categorías, normas y valores” en las cuales “está implicado todo artista y todo el que rodea al mundo del arte” (Le Parc 2009:67).

Sobre esta creación de dependencia planea una de las cuestiones clave de esta investigación, que es precisamente el cuestionamiento de la categoría de “artista” y del apelativo “artístico” cuando hablamos de investigación y conocimiento académico en arte. Una categoría que, como hemos visto en detalle, estaría ligada analógicamente al detalle insignificante de una descripción de Flaubert, a lo que el historiador Thiers llamaba la “ilusión referencial” y a lo que Barthes acota precisamente como el efecto de realidad: el producto verídico y realista de la hegemonía y modernidad burguesa (Barthes 1972)<sup>45</sup>. En otras palabras, lo que se le escapa implícitamente a la carta de Le Parc es si no estaremos errando el tiro de entrada al tratar de conformarnos a una categoría de naturaleza hegemónica, la de artista, acotada y pervertida por muy inteligentes y comprometidas que sean nuestras acciones y palabras dentro de ella. ¿Quién sino el que no se siente capaz, el “escenógrafo” del arte<sup>46</sup>, le enseña al artista que lo es? ¿Quién le señala y le nombra? ¿Áquel que ha decidido abandonar todo intento de serlo o el que se ha convencido y se ha dejado convencer de que no debería intentar serlo, “por respeto” a la tradición y al valor de ser “artista”? Esta es una pregunta más tramposa de lo que parece *a priori* y como a Julio Le Parc, se nos antoja demasiado fácil buscar culpables externos (Le Parc 2009:68)

---

44 “Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.” (LeWitt 2009:106) En: 0-9, 1969 / Art-Language, May 1969./ Art Now, vol. 3, no. 2, 1971. Reimpreso en Alberro y Stimson eds. *Conceptual Art* pp.106-108

45 “... la carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un efecto de realidad fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad.” (Barthes 1972:101)

46 Dice Valcarcel Medina en una entrevista reciente (2010) que los comisarios, galeristas y críticos, no son sino escenógrafos profesionales del arte: “sus adlátares [del creador], quiero decir, hablando en el sentido cotidiano de nuestro tinglado del arte, galeristas críticos, comisarios, escenógrafos en general” (min. 3:30) <https://www.youtube.com/watch?v=38pdYSadrQk> (consultado 1-6-2015)



Una respuesta altamente satisfactoria a esta diatriba de hacia dónde podría dirigirse el artista sin un “mundo del arte” que acoja otra práctica que no es la obra, ha venido dada por las nuevas ramas académicas, a saber, los diferentes tipos de “estudios” críticos, culturales, textuales, performativos visuales, etc. Su función nominativa de estudios pareciera querer institucionalizar el fin de la disciplina, del rigor apolillado, para inaugurar una época del proceso, esto es, como diría Jose Luis Brea, una época de conocimiento R.A.M., de memoria en movimiento y de acceso aleatorio, sin final lineal, histórico o político y sin cajones ni categorías fijas. De todos ellos, los estudios visuales -- cabalgando sobre la literatura y el texto -- han optado por resolver la pretendida singularidad del arte en la historia concentrándose en las imágenes y en el poder de éstas (Buck-Morss 2009). Las imágenes, no el arte ni el artista, son así el nuevo lugar de encuentro oficial que promete superar las servidumbres más pastosas del arte.

Sin embargo al calor de ese advenimiento de la imagen hay más museos, instituciones, comisarios y conservadores que nunca, velando no sólo por la singularidad de la imagen, sino también de las funciones del arte teóricamente obsoletas, mistificando justamente que ambas, en un momento de la historia reciente, jugaron y llegaron a estar libres de mitos. Nos olvidamos con frecuencia de que ese juego de libertad crítica, como apuntaba Smithson en los años setenta, sucede “cual rata de B.F. Skinner” en un laboratorio controlado (1972:39) -- algo de lo que el propio artista se creía inmune sólo para acabar siendo poco después uno de sus mejores valedores<sup>47</sup>. Hoy también corremos el riesgo de reducir las imágenes “a alfalfa visual, cuyas innovaciones sólo son permitidas si apoyan ese confinamiento cultural” (Smithson 1972:39) oficial y oficioso, tanto más escurridizo ahora que en aquella época, puesto que su “promiscuidad” (Buck-Morss 2009) empieza a estar legitimada por el discurso de la academia.

El texto de Smithson, escrito tan sólo cuatro años después del de Le Parc con motivo de la Documenta de 1972, es ya un objeto mítico más del movimiento conceptual como lo es de esa figura icónica de antihéroe americano, paisajista alfa y contracultural. En él el artista subraya que “resulta más importante romper el confinamiento cultural que crear ilusiones de libertad”, ya que “lo procesual confinado” a una sala neutral “no es proceso” (Smithson 1972:39). Y lo dice mientras participa de uno de los eventos, la Documenta, llamados en su época a promover esas formas alternativas de un arte procesual cuyo éxito inevitablemente la ha elevado en la actualidad a cita obligada y hegemónica de la profesión artística. El tono de su texto armoniza con la tradición romántica revolucionaria, las soluciones utópicas y el mito del genio iluminado, y en ese sentido no difiere tanto de la carta de Le Parc, que hacia el final también parece sucumbir al espíritu de la época hablando

---

47 Es común oír a la gente del gremio preguntarse ¿cómo es que el conceptual se pervirtió tan rápido? ¿qué falló? O mejor aún, la afirmación de que el capitalismo puede con todo, que el mercado todo lo fagocita, cuanto más radical la pretensión mejor para sus ansias de novedad moderna.



igualmente de una necesaria “revolución cultural”; “destruyendo las ideas preconcebidas de la obra de arte, del artista, de los mitos a los que dan pie”; “creando perturbaciones en el sistema artístico, en sus eventos más representativos” (Le Parc 2009:69).

La diferencia entre lo que dice Le Parc y lo que dice Smithson es sutil pero fundamental. El argentino reconoce indirectamente que es en la propia tipología de artista donde reside parte del problema al afirmar que “la agonía resulta más efectiva cuando nos cuestionamos a nosotros mismos, cuando cuestionamos nuestra actitud, nuestra producción y nuestro lugar en la sociedad” (Le Parc 2009:68). El segundo por contra habla ya desde un afuera mistificado, desértico y conquistado, que reniega de lo sagrado al mismo tiempo que sacraliza la dialéctica de “un arte que tenga en cuenta los efectos directos de los elementos como existen en el día a día”.

Para Le Parc la manera más eficiente de transformación del sistema está en “la realización de profundos cambios en cada ámbito” y no en “la esperanza de que el cambio vaya a venir de las fuerzas externas” (Le Parc 2009:68). No se trata pues de buscar enemigos o “responsables”, “a veces en Malraux o en los galeristas, otras en los críticos y los directores de museos” (2009:68) sino en la atención al cambio concreto de algo preciso para preguntarse por qué, todavía hoy como entonces,

“es raro escuchar a los artistas decir que los salones y las exposiciones no tienen un peso social porque su producto más básico (la obra del arte) está ella misma desprovista de peso alguno; que es un producto marginal, de una neutralidad sospechosa o, por el contrario, que pretende ser comprometida y “artística” al mismo tiempo. Es raro escucharles decir que estos salones y exposiciones merecen la indiferencia del público que no es sino su medio de defensa, o que todo el esfuerzo que se invierte en la distribución de estos productos culturales (en factorías de arte, etc.) sólo sirve para mantener el condicionamiento mental de la gente, al forzarlos a aceptar una vez más las decisiones tomadas por una minoría. Para nosotros, artistas comprometidos dentro del sistema y conscientes de estos problemas, hay una tarea a cumplir: actuando sobre todo como versos libres, señalando las trampas del mundo del arte a aquellos jóvenes que se interesan por él. Nuestra tarea más urgente es cuestionar los privilegios de la creación individual” (Le Parc 2009:68-69)

Ambos textos plantean desde una forma común, propia de la época y heredera residual de las soluciones utópicas vanguardistas, dos destellos silenciosos: ambos brillan en sus versos secundarios, que no aparecen citados en los libros ni en las directrices curatoriales de los museos, y sobre los cuales nosotros vamos a elaborar en esta primera parte el marco de trabajo de una investigación

en arte, cuya metodología vaya más allá de la especificidad de esta investigación<sup>48</sup>. En primer lugar asumir la convicción incondicional con la que Le Parc apunta contra el artista desde el artista. En segundo lugar adoptar la actitud con la que Smithson otea entre qué grietas y qué “desechos ontológicos, cosmológicos y epistemológicos” puede degradarse el concepto de arte (1972).

---

48 Sobre la *mathesis singularis* o la relación entre lo general y lo específico ver subapartado 4.5

## 2.2 Theodor Adorno y la reforma del ensayo.

Esta “degradación”, en su sentido más constructivo, como fertilizante, caldo de cultivo, o “contagio de ideas” – a lo Deleuze y Guattari (2007: 247) – resuena hoy curiosamente más en aquellos que no son artistas profesionales que en los que sí lo son. A este respecto, sobre el arte, sobre las artes visuales, decía Hans Belting en una entrevista reciente para el Reina Sofía que “las imágenes no pueden ser el objeto de estudio de la historia del arte” (2014 min.2:30)<sup>49</sup> porque de “qué manera puede ésta afrontar el estudio de una imagen mental o cerebral”, por ejemplo. Y añade que “la era del arte comenzó en el Renacimiento y quizás en cierto sentido ya haya terminado”; “se trata de una existencia episódica de las imágenes” (min.2:40) – no su lugar natural ni prioritario. Frente a una afirmación como esta no resulta descabellado pensar que esta decadencia del régimen estético Renacentista también afecta al conocimiento y concretamente a la manera en la que -- pese a haber abandonado el positivismo decimonónico -- sigue presentando sus avances como descubrimientos inéditos y transparentes. No en vano el renacimiento es también conocido como la “era de los descubrimientos”, una forma ésta, el descubrimiento, propia del saber occidental, que es relativa siempre a quien descubre y no es prueba objetiva de una ignorancia universal inexistente. En ese sentido la obra antropológica de Belting también devalúa el valor del arte en favor de un repunte del saber más transversalmente imaginario, y lo hace desde un nuevo ámbito de trabajo que el propio museo resume en la descripción del vídeo como el de una “ciencia de las imágenes”.

Sobre esto, en otra entrevista con motivo del seminario “Pensar con imágenes”, celebrado en septiembre de 2014 en el Centro Cultural Borges de la Universidad Nacional Tres de Febrero de Buenos Aires<sup>50</sup> decía Georges Didi-Huberman que él no estaría interesado en saber lo que es o no el arte sino que estaría interesado en “lo que efectivamente sucede. La singularidad, el acontecimiento” (Macón 2014). Aunque la separación que seguidamente hace Didi-Huberman entre lo artístico y lo curatorial daría para un capítulo entero -- especialmente cuando sirve indirectamente para reafirmar la diferencia de clases en el mundo laboral del arte -- lo cierto es que el pensador francés va más allá en la necesaria reflexión sobre el papel del arte e incide, como Le Parc, sobre el propio rol de artista; sobre su convergencia con el resto de los que trafican con la forma del ensayo; sobre una equivalencia ensayística entre productores que resulta más sencilla de enunciar que llevar a cabo social e institucionalmente:

49 MNCARS (2014) “¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista con Hans Belting”, publicado por Museo Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) Departamento de Educación. (online) <https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw>

50 Seminario en el que también participaban los directores de la presente tesis, Aurora Fernández Polanco y Josu Larrañaga Altuna respectivamente. Curiosamente también es aquí donde Le Parc ha realizado una de sus últimas instalaciones. En este caso, compuesto de grandes planchas de cristal transparente, Le Parc jugaba con el techo pintado de las famosas Galerías Pacífico. Julio Le Parc homenaje a los maestros muralistas de Galerías Pacífico. Dic. 2010 Instalación de dos obras: “Movil Transparente” y “Traslación”.

“Un investigador como Warburg, un escritor como Samuel Beckett o un artista como Harum Farocki tienen en común que todos ellos experimentan sobre la forma para generar un pensamiento. Todos. En cada uno de estos casos se trata de cómo nos aproximamos a la obra de arte a través del pensamiento. En mis conversaciones con Farocki, siempre tuve la impresión de que teníamos la misma profesión. Hay una diferencia social que hace que un artista pueda vender muy cara una instalación, por ejemplo, y no sea ése el caso de un investigador como yo. Hoy hay una valuación monetaria diferente y por completo artificial. De hecho, el arte es algo extremadamente valorado al punto que se pretende que sea la solución de todo. Es necesario criticar ese modo de asignar valor. Un texto de Agamben es tan precioso como cuadros de valor millonario. En este contexto, si tuviera que definir lo que hago, retomando la precisa definición que dio Adorno, diría que soy un ensayista en el sentido de que el producto de mi reflexión no es ni una obra de arte ni una obra filosófica, sino que está entre ambas. Yo soy un ensayista.” (Didi-Huberman en Macón 2014) <sup>51</sup>.

A pesar de que esta tesis se enmarcaría plenamente en la definición de Huberman, académicamente seguimos como en época de T. Adorno “acotando al arte como reserva de irracionalidad” e “igualando al conocimiento con la ciencia” (2003:11). En ese sentido, el ensayo, en vez de “producir científicamente” o de “crear artísticamente”, colinda con “la dicha y el juego” y con la maravilla infantil que se nutre sin problema ni complejo de lo que hagan los demás (Adorno 2003:12). <sup>52</sup>

Para Adorno – y según él para G. Simmel, G. Lukács, R. Kassner y W. Benjamin – el ensayo es “la especulación sobre objetos específicos culturalmente ya preformados” (Adorno 2003:12): una espe-

---

51 Pido disculpas si cito ligeramente a estos dos “pesos pesados” en sendas entrevistas y no a partir de su obra más desarrollada y precisa, pero es precisamente ese carácter espontáneo y concreto de sus palabras el que me interesa aquí y ahora, desligadas de sus orígenes (Ver cita de Feyerabend al final del subapartado 4.1). La cita entendida como una “imagen-superficie” de Buck-Morss (2009) que vuela a posarse sobre las declaraciones de LeParc y Smithson. Más allá de tratar de interpretar hermenéuticamente el “qué quiere decir un autor cuando dice esto”, para lo cual, estoy seguro, hay marcos de investigación más preparados, lo que me interesa es buscar la relación analógica, esto es, la concordancia no-idéntica, entre las palabras de los cuatro autores, y, más aún, hacerlo desde materialidades documentales parejas: textos breves y testimoniales, menores en tanto que concretos, que registren un determinado momento vivencial de cada uno. Reflexiones medio grado más impuras que su reflexión meditada y depurada en las correcciones y revisiones de sus ensayos. Pido al lector que mantenga la confianza en esta metodología atípica al menos un rato más pues poco a poco, confío, podrá ir sintiendo que la superposición de estas formas textuales resuelve el por qué de esa atención a lo concreto, a lo anecdótico: como si el rigor del conocimiento que tratamos de defender estuviese en las migrações de esos bloques de sentido mundano y vulgar. En cierto sentido trato de hacer honor y actualizar la propuesta “mil-mesetaria” de que “las ideas no mueren” ni “sobreviven a título de arcaísmos, sino que, en un determinado momento, han podido alcanzar un estadio científico, y luego perderlo, o bien emigrar a otras ciencias” (Deleuze, Guattari 2007: 241-2). En contra de un conocimiento que aflora en la mieles más depuradas de un corpus bien definido de cada autor o disciplina, ya sea filosófico, antropológico o estético -- algo para lo que insisto, honestamente, no me siento capacitado ni legitimado -- veamos los saberes que subyacen a los registros más impuros desde el ejercicio de la impureza misma.

52 También es esto lo que denuncia el anarquismo epistemológico de P. Feyerabend en las ideas de K. Popper, que afirman que toda investigación parte de un problema: para Feyerabend “ciertamente no es este el modo en el que los niños se desarrollan”; ellos “usan las palabras, las combinan, juegan con ellas hasta que atrapan un significado que hasta entonces había permanecido fuera de su alcance”; “la actividad lúdica inicial constituye un presupuesto esencial del acto final de comprensión” (Feyerabend 2009:10).

cie de montaje textual de *readymades* referenciales. Este tipo de discurso, que ya era moneda común en 1958, cuando se publica *El ensayo como forma*, hoy es una forma de comunicación habitual en la que nos estamos volcando cada vez con más fuerza. Y no es tanto que el correo, el mensaje, o el intercambio móvil de imágenes y sonidos sean ensayos por derecho, como que, en el aspecto formal de su montaje, si son materiales de un ensayo documental más amplio de las acciones de la vida y el cuerpo. Como el ensayo para Adorno, la forma de estos acontecimientos recuerdan a la de las formas vacías de la ciencia de la literatura<sup>53</sup>: “una creación a partir de la nada” cuyas “interpretaciones no están filológicamente fundadas y medidas sino que son por principio sobredeterminaciones” (Adorno 2003:12): hipertelia, exhuberancia del pensamiento y *sobrealismo* de la anécdota personal, la vanidad de las vacaciones, el registro de la fiesta de anoche o el detalle afectivo. Como el ensayo, este tipo de intercambios “muestra lo amado y lo odiado” (Adorno 2003:12) en simultáneo; una forma que es agonía y amor en si misma. Un lugar suspendido entre categorías y definiciones que es también lo que reclama Didi-Huberman para Farocki y para sí; algo parecido al *interzonas* de W. Burroughs (*El almuerzo desnudo* 1989), anárquica e imaginaria. De igual manera Adorno parece muy interesado en que el ensayo tenga una autonomía propia que no se confunda con la del arte, la filosofía o la ciencia. Es en la interpretación y en su “capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos”<sup>54</sup> donde se “asemeja el ensayo a una autonomía estética a la que fácilmente se acusa de ser un mero préstamo del arte, por más que se distingue de éste por su medio, los conceptos, y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética” (2003:13).

Sin embargo, si esto es lo único que separa al ensayo de lo artístico mucho nos tememos que Lukács – al que Adorno critica haber confundido al ensayo con “una forma artística” – estaría anacrónicamente acertado, puesto que, en virtud de nuestra hipertextualidad corriente y moliente de 2015 – o directamente a partir de la igualdad con Farocki que profesa Huberman – es difícil sostener hoy este divorcio entre los objetivos conceptuales del ensayo y su apariencia estética. La experiencia nos habla por contra de un ensayo que sí contiene a la estética del texto; que contiene a las imágenes del conocimiento. Adorno abunda en esta escisión incurriendo en no pocos baches:

“La separación de ciencia y arte es irreversible. De ella únicamente no se apercibe la ingenuidad del fabricante de literatura, el cual se tiene por al menos un genio de la organización y hace con las obras buenas quincalla para malas. Con la objetualización del mundo en el curso de la progresiva desmitologización, la ciencia y el arte se han escindido; no se puede restaurar con un pase de magia una consciencia para la que intuición y concepto, imagen y signo, fueran lo mismo, si es que tal cosa existió alguna vez, y su restitución sería una regresión a lo caótico. Sólo como consumación del proceso de

53 Ver subapartado 1.4.

54 Ver apartado 6.

mediación cabría pensar tal consciencia como utopía, tal como los filósofos idealistas desde Kant la concibieron con el nombre de intuición intelectual, la cual ha fracasado siempre que ha apelado a ella un conocimiento actual” (Adorno 2003:15)

Quizás no con un “pase de magia” pero sí con unas cuantas décadas de evolución técnica, el móvil o la red desdican a Adorno (2003) cuando, en efecto, recuperan ese poder que reúne en un único lugar-pantalla a la “intuición” y al “concepto”, a la “imagen” y al “signo”. De momento lo ha hecho sin “fracasar”, sin materializar lo utópico más allá de su “intuición intelectual”, sin saber del todo cuál era su fin predeterminado. Claro que no está exento de intereses militares y políticos, de control social, de posibilidades y peligros, pero sigue manteniendo la potencia del ensayo como un lenguaje no positivo o normativo – quizás precisamente porque incorpora esas amenazas. A menudo, es cierto, es también un “mal ensayo”. De esos que conducen “a la más lixiviada cháchara cultural” (2003:16) y a cierta “regresión a lo caótico” (2003:15), o peor, a esa incoherencia lamentable por la cual “la reflexión sobre lo espiritual se convierte en el privilegio del carente de espíritu” (Adorno 2003:14). Pero es ahí cuando entran las categorías desprovistas ya de su ambición utópica y positivista. Donde vuelven las reglas y el juego de lo similar descartado y donde nos será útil definir una forma epistémica específica para la investigación en arte. Coincidimos no sin cierta reticencia, que “exonerada de la disciplina de la servidumbre académica, la libertad intelectual misma se hace servil” y “acepta gustosa la necesidad socialmente preformada de la clientela” (Adorno 2003:15).

Arte, ciencia y ensayo bien pueden por nuestra parte continuar separados. No queremos ya producir, como quiere el ensayo, un nuevo tipo de forma, sino un subproducto, un desecho benjaminiano, cierta construcción desde la escoria que sobra a las fábricas de imágenes y pensamiento. Un eco del arte dentro de lo científico y de lo científico en el arte, no para confundir una cosa con la otra – pues rota la regla también roto está el juego – sino para condensar otros centros de gravedad, otras “diagonales” científicas, “sobredeterminaciones” categoriales y taxonómicas que reformen el viejo edificio del conocimiento y nos reconcilien con él. Si “en el ensayo enfático el pensamiento se desembaraza de la idea tradicional de verdad” (Adorno 2003:20) podemos ensayar que la verdad de Adorno y Huberman sobre el ensayo es igualmente contingente y cuestionable.

La idea del “arte” como “la función de lo carente de función” (2003:17) está hoy – y ya en Le Parc -- “mitologizado” a punto tal que éste es hoy tremendamente utilitario y productivo para la ideología burguesa. No abrir el ensayo al arte o la ciencia, si bien es un gesto conveniente para entender la propuesta de Adorno, es en rigor irracional con su programa, pues “platoniza” al ensayo como un ideal fijo e invariable<sup>55</sup>. Que el arte quisiera ser eso o que la ciencia pretendiera ser aquello no

---

55 Dice Adorno “El ensayo no obedece la regla del juego de la ciencia y la teoría organizadas ... Puesto que el orden sin fisuras de los conceptos no coincide con el de lo que es, no apunta a una estructura cerrada, deductiva o inductiva.

significan que lo hayan conseguido<sup>56</sup>. Quizás ambas son ya más ensayo que otra cosa y el ensayo sea la forma de su fracaso utópico – de esa utopía útil por irónica, no-teleológica, que subyace al proyecto ensayístico. Si ambas cosas se han “desmitologizado”, “objetualizado” o como dice Le Parc “desmitificado”, será también para emanciparse de sus ataduras y para entrar en la gran sintaxis de las cosas opuestas. Así cierta ciencia del ensayo sería posible cuando paradójicamente se ensaya su vinculación al arte; cuando admitimos que el ensayo es consustancial a la estética del montaje, a la idea de composición en el texto, o al collage de ecos y voces de otros tiempos, es cuando más parece acercarse a la forma científica del *paper*, en el que se valora la diversidad de fuentes y la conjugación crítica de éstas. Cuando el ensayo es también ensayo teatral donde uno se arriesga a probar todo aquello que quizás no cabe el día del estreno. Un espacio en donde además el investigador, el ensayista, el *performer* “se muestra a si mismo al mismo tiempo que interpreta un rol”(Schechner 2009:239)<sup>57</sup>.

Lo que se plantea es deformar el ensayo, o mejor, usarlo como material de reforma en el sentido más vulgar del término: como material decorativo de interior, como adorno y greca de nuestro marco epistemológico. Reforma en el sentido en el que ensayo es una práctica experimental de lo que se añade, de lo ornamental; interiorismo intelectual y cognitivo, que permita incorporar nuevas figuras desiguales en igualdad – no en el sentido *buenista* de los derechos humanos<sup>58</sup> sino en el más disfuncional y anacrónico del *maestro ignorante* Jacotot (Rancière 2011). Así, en ese juego de traducciones analógicas e imprecisas, adorno es también ornamento u “ornato” en retórica; “condimento” como “agudeza” de sabor, como “sal”; como “guarnecer”, “revestir con armas” “aprontar”; “el *ornatus* recoge también la característica de lo “aguerrido”” (Garavelli 2015:157):

“El *ornatus* debe su definición a los preparativos para adornar la mesa de un banquete: el discurso mismo se concibe como un alimento que ha de consumirse. A este ámbito metafórico pertenece también la definición del *ornatus* como condimento (*conditia oratio*,

---

Se revuelve sobre todo la doctrina, arraigada desde Platón, de que lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía” (Adorno 2003:19). Cabe pensar que esa separación del arte y la ciencia, o esa afirmación de que ya no se puede reunir “la intuición con el concepto la imagen y el signo” son también contingentes y contemporáneas a 1958 pero no a las condiciones actuales. Que el ensayo sí puede ser por medio de la *anarché*, ciencia o arte de hoy.

56 Es paradójico que tanto Huberman como Adorno tengan aquí tan claro ese concepto intermedio del ensayo, pues es el mismo Adorno quien reconoce que el ensayo sabe que los conceptos no son atemporales ni invariables ; “Si la verdad tiene en efecto un núcleo temporal, todo el contenido histórico se convierte en momento integrante de ella; lo *a posteriori* se convierte concretamente en lo *a priori*” (Adorno 2003:20). “Pero el ensayo no quiere buscar lo eterno en lo pasajero y destilarlo de esto, sino más bien eternizar lo pasajero” (Adorno 2003:20) La función cambiante de lo cambiante, esto es la coherencia de la forma. Una entropía a la cual la función del ensayo está también sujeta.

57 La traducción es mía. La cita original dice: “performers ... must show themselves even as they interpret their roles” (.). Sobre esta dimensión del ensayo ha añadido R. Schechner: “I have often seen similar “unconscious” discoveries -where improvisations or simply following around, during or between work periods in rehearsals uncover images/actions later used in performance” (Schechner 2009:238).

58 Sobre este buenismo de los derechos humanos decía en 1991 Cornelius Castoriadis “[...] desde hace mucho tiempo ya no asistimos – en Francia en todo caso – a verdaderas discusiones, a controversias que contengan una apuesta intelectual. Aquí otra vez prevalece el compromiso viscoso, que es la esencia de la mentalidad de la época, y el conformismo generalizado que se ha transformado en posmodernismo, en religión de cualquier cosa, al ex vanguardismo hundido en la banalidad” (Castoriadis 2008:105)



*conditus sermo*). A otros ámbitos metafóricos pertenecen los otros términos habituales de ‘flores’ de la oración (*verborum sententiarumque flores*) y de ‘lumbres’ del discruso (*lumina orationis*). También se usa *color* para definir el *ornatus*.” (Lausberg 1969:99 en Garavelli 2015:157)

Los problemas más típicos de esta figura retórica serían precisamente los que más nos interesan, la insignificancia y el exceso: “por defecto, la insuficiencia, que produce un discurso sin ornamento (*oratio inornata*)” y “por exceso, la redundancia o sobreabundancia, que produce una afectación forzada y rebuscada (*mala affectatio*)” (Garavelli 2015:157). Entre esos dos polos que son analogías también de cierta caricatura de lo científico y lo artístico, el ensayo se dibuja como un libro en otro idioma, en el que nuestra atención tiende a distraerse de los contenidos hacia sus formas ornamentales, sus letras floridas al comienzo de cada párrafo, o, en el caso de entenderlo, que deriva hacia la “decoración” de tachaduras y subrayados que dibujan nuestro proceso imaginario o visual del texto. Un tema lateral que ninguna de las partes conoce nunca de antemano sino que revela su sentido durante el experimento, durante su ensayo. Este es el principio metodológico que se ha intuido ya y que se seguirá en los siguientes apartados. No como un intento de una nueva autonomía cognitiva del arte – esa que Adorno envidia de la poesía (2003:1) – sino como la forma más impura y coherente de recuperar para el conocimiento artístico una dependencia agónica y problemática con el edificio institucional – pues toda reforma en casa es tan desquiciante como alentadora de futuras convivencias.

ROGER CAILLOIS

# **PROCÈS INTELLECTUEL DE L'ART**

(Exposé des Motifs)

**DEUXIÈME ÉDITION**

**LES CAHIERS DU SUD**

MARSEILLE, 10, Cours du Vieux-Port, MCMXXXVI

FIG.3.1

### 3. El pleito intelectual al arte.<sup>59</sup>

#### Coherencia, impureza y crisis de la literatura.

En 1935 Roger Caillois publicaba el *Procès intellectuel de l'art* (1935,1989,1993) [Fig. 3.1], una obra de pequeño tamaño pero determinante para el desarrollo de su obra posterior y para la configuración de esa forma diagonal del conocimiento que, todavía hoy permanece en gran medida oculta y marginada en el ámbito del arte como un proyecto utópico más o menos conservador. Con la publicación de este cuaderno breve el sociólogo quería ejemplificar su ruptura formal con el surrealismo e iniciar un pleito contra el arte y contra la “vaguedad intelectual” de sus participantes, por los cuales, por otro lado, no dejó nunca de profesar cierta simpatía. En una introducción posterior al texto, escrita con motivo de la reedición del libro en 1974, Caillois señala hacia las jornadas de investigación del grupo surrealista -- las *Recherches expérimentales* de las que fue partícipe en 1933 (falta nota al pie de qué son estas jornadas) -- como el inicio de una serie de decepciones personales con el movimiento artístico, que le llevarían al convencimiento de que éstas eran “simples juegos de sociedad”<sup>60</sup> (Caillois 1993:10-12), que poco o nada tenían que ver con una preocupación profunda por el conocimiento y sus modos de organización.

No es este ni el primero ni el último pleito contra el arte, ni quizás el más interesante. Pero es uno que surge en su seno y con pretendida vocación científica – si bien se tratará de dar complejidad al término. En este apartado no se busca traducir su sentido literal sino leerlo como antesala de una crítica epistemológica aún mayor que pueda permitir reconciliar la idea de una investigación científica con las bellas artes sin necesidad de grandes aspavientos ni encendidas revoluciones. El objeto de esta crítica al arte propuesta por Caillois no afecta tanto al arte como al rol utilitario que el conocimiento hace de éste para definirse a si mismo como otro. Se redescubre lo imaginario en lo científico y le da una forma base, una imagen relativamente desconocida, que se nos antoja interesante actualizar.

---

59 Es importante recordar que *Procès* en francés se refiere a proceso judicial, pleito, sentar en el banquillo. Se ha preferido para facilitar su sentido optar por la traducción de “pleito” en lugar de la de “proceso”, si bien esta palabra en castellano significa también proceso judicial – como ocurre en la novela de Kafka – su ubicuidad en el vocabulario artístico actual podría dar lugar a confusión. Además, el término se confunde en el contexto del arte con la otra acepción de lo procesual que no procede aquí. Lo que Caillois está haciendo es someter al arte a un juicio del intelecto – que no de la razón. La fecha 1989 es de su primera edición en castellano y la de 1993 la de su primera reimpresión, edición utilizada en este escrito.

60 Un calificativo, el de “juegos de sociedad” que a mi juicio no deja de estar en relación analógica fuerte con la llamada “investigación artística” actual y todo lo que la rodea.



and yet rapidly conventionalized, as if it had been a matter of uniting their fated conditions of individual isolation through an irresistible urge for display. A need to convince or almost to convert people, as much as any thoughts of glory.

Given the nature of things, painting is a privileged art, in that it can make the represented object serve as a sign. Unlike words, painting does more than indicate or evoke its object but forces us to see it, adorning it with a mysterious halo. One could almost say that it has the power to give the object the guise of an apparition and hence persuade us that it is really a sign. The writer knows that he lacks any resource that is so direct, efficacious, and seemingly unimpeachable.

It is not by chance that Surrealism turned to the spells of photography to make confession more convincing. Struck and *alerted* by some revealing fact (or one that he finds to be so at the time), an author can then furnish the visible proof of his prior emotional agitation. With this precise and incontestable document he tries to make the reader at least understand how he himself was overwhelmed, if not experience the same astonishment or confusion.

In *Nadja* and *L'Amour fou*, page after page, Breton thus inserted photographs of the Hôtel des Grands Hommes, of the Tour Saint-Jacques, of some sybilline shop sign or disconcerting object that had "alerted" him. The only example I will evoke here is the fragmentary metal mask designed to protect even its wearer's eyes with oblique strips through which he could see. I doubt that Breton was pleased when I brought him the complete object: a fencing mask worn by German students during the Romantic era. Indeed, conjecture is endless and varied, whereas reality is exclusive and intolerant. Whence, in a neighboring domain, the fragrance of sadness that always lingers "after plucking a dream, in the heart that has just done so," according to Mallarmé. The path from premonitions to the notion of predestination shaping their entire lives is traced in advance. Breton recognized his own initials, A and B, in the number 1713, which he distorted as

using the suitable graphic style to decompose each letter into two numbers. To strengthen this sense of identification, he even wrote the fateful number on his apartment door. He wondered about events that had occurred in the year 1713, events that necessarily concerned him. Without offering much in the way of explanation, he obtained from the Star, the seventeenth card of the Tarot, the title *Arcane 17* for his long meditation on the ultimate goals of mankind. Here Breton not only reappropriated for Surrealism the different tradi-

### 3.1. La ruptura con 1713<sup>61</sup>. [Fig.3.2]

Caillois recordaría tiempo después (*Acercamientos a lo imaginario*, 1993) que la culminación de estos desencuentros con los surrealistas fue una intensa discusión, “por otra parte muy amistosa”, mantenida con André Breton el 26 de diciembre de 1934. La anécdota, de máximo interés pero poco difundida en el ámbito del conocimiento artístico (en nuestro caso en Frank 2003:10-12,84-86; Warner 2008:34-41; Reyes Ventura 2012:67 n3; Aguilar 2007:59; Caillois 1976:50-51 y 1993:11,42-46), resume uno de los principales problemas que emana del binomio “arte y conocimiento” -- uno que además pareciera ser ignorado o molestar en los debates actuales -- y que no es otro que el concerniente a la forma en la que la imaginación, la maravilla, lo maravilloso y el misterio, participan de la experiencia, de lo científico y de lo cognitivo<sup>62</sup>.

La historia cuenta que presentados ambos con un puñado de frijoles saltarines mexicanos Caillois sugiere diseccionar una de estas judías para averiguar qué las hace saltar. A lo que Breton responde que tal actitud es propia de un positivista y un enemigo de la maravilla, una opinión del todo intolerable para la curiosidad innata del primero. Caillois lo recordaría así:

“Alguien había traído de México una cantidad de esos guisantes saltarines [sic.] que se venden en los negocios de recuerdos típicos. Breton quería que soñáramos, que nos extasiáramos con el prodigio. Yo propuse que abriéramos más bien uno de los guisantes para verificar si no había dentro un insecto o una larva, lo cual, entre paréntesis, así era. La cuestión de pronto se convirtió para mi en algo decisivo. Fue la clásica gota de agua que hace desbordar el vaso. Al día siguiente, rompí con el grupo y poco después publiqué la carta que inmediatamente envié a André Breton. Constituye la introducción del *Proceso Intelectual del Arte*.” (Caillois 1970a:50)<sup>63</sup>

Este pleito de Caillois al arte plantearía entonces una revisión del conocimiento y el imaginario —es verdad que no exenta de tintes holísticos y de *sistematización*— en la que la metáfora y el misterio del arte no han de ser salvaguardados, sino que son siempre insuperables por el conocimiento que sólo los espolea a crecer “como la estructura del coral” (Warner 2008:34; Caillois 1993:44), excre-

61 Caillois recuerda como Breton gustaba de hacer un juego tipográfico con sus iniciales. Se ha optado por este título pues ejemplifica como de plástica puede ser una referencia de autor excesivamente rigurosa: “Breton recognized his own initials, A and B, in the number 1713, which he distorted ... using the suitable graphic style to decompose each letter into two numbers”. Caillois (2003c:331).

62 Una idea, la del misterio como forma de “co-pertenencia”, que también podemos encontrar en las disquisiciones estéticas de Jacques Rancière (*El destino de las imágenes*, 2009).

63 Resulta curioso observar cómo, cuando la anécdota es narrada a colegas y amigos, todavía hoy, casi indefectiblemente todos los que se autodenominan artistas o defensores del arte se posicionan instantáneamente a favor de Breton; a favor de una indefinición dogmática de la metáfora y la maravilla que ha de “ser preservada” por encima de todas las cosas.



cente e infinita. Para Caillois cada nueva revelación, cada intento de racionalización y definición del misterio, multiplicaría lo irracional en formas aún más maravillosas que la anterior. Formas que pueden ser conocidas y que, precisamente cuando son exploradas, estallan en una multiplicidad aún más desconcertante que devuelve a la teoría – y al empirismo – a su naturaleza poética e imaginaria: “tras la máscara de la ciencia, empleada para repelar las tentaciones de la ficción pero que en verdad transforma al conocimiento en el doble siniestro de lo ficticio, hay algo [en Caillois] que evoca a las enciclopedia imaginarias de Borges (Hollier 1990:154)<sup>64</sup>. El conocimiento es deformado desde sus propios límites sin necesidad de recurrir a la sempiterna lucha entre el adentro y el afuera, tan propio de los estamentos del arte y de aquellos que lo estudian, y que suele saldarse con el atropello indiscriminado de todo lo anterior bajo el nombre de lo nuevo.

La diferencia entre Caillois y Breton pone sobre la mesa uno de los temas más ricos e interesantes del pensamiento mágico, la diferencia entre lo sobrenatural esotérico y lo natural fantástico, diferencia por la cual los saltos de la larva que vive en el interior de la judía no sólo ayudan a propagar y diseminar a la legumbre, dentro de una cadena biológica reproductiva, sino que también “poseen la impredecibilidad cinética de un aparato oracular” (Warner 2008:34). Como le sucede a los posos del té o al vaso deslizante de la Ouija, las judías saltarinas también representan esa fascinación arquetípica humana por las fuerzas impercetibles del universo (Warner 2008:34) -- y cito a Warner aquí con la menor de las mistificaciones posibles, pensando más en la inutilidad estética compartida por la danza de la larva y la danza humana, que tratando de argumentar positivamente una demostración causal del fenómeno.

Abriendo pues la judía, Caillois pone al sujeto en relación analógica con una larva insignificante y a sus condiciones con una judía inerte, que en su movimiento caótico, al igual que nosotros con el arte, parece conectarse a principios fundamentales del derroche propia de nuestra mitología científica y poética. Saber que hay otro tipo de ser vivo, no humano, dentro del frijol inerte -- para desgracia de los defensores de un imaginario contenido y reducido a la psique -- no sólo no rompe el hechizo ni el misterio sino que nos conduce directamente al núcleo del pensamiento estético de Caillois y al mismo “corazón de lo fantástico”<sup>65</sup>: que la larva y la judía son capaces de imaginar en sus saltos algo parecido a esa fertilidad del caos cósmico desbordante e inútil, y de hacerlo sin nosotros, sin nuestra mediación; que la imaginación no es un desarrollo complejo exclusivo de lo humano ni un elemento diferenciador del sujeto, sino que podría tratarse -- siempre especulativamente -- de uno de las funciones primordiales de la materia. La metodología de la curiosidad concreta de Caillois nos induce por tanto a imaginar una traducción viable del arte humano a dos organismos que com-

---

64 Algo nada casual pues es Caillois quien, después de su exilio en Argentina con motivo de la II Guerra Mundial, ayudó a difundir la obra de Borges fuera de Argentina.

65 Caillois publica *Au coeur du fantastique* en 1965. También en, Caillois, R. (1976b) *Cohérences aventureuses: esthétique généralisée; au coeur du fantastique; la dissymétrie*, Paris: Gallimard



parativamente están en el límite cultural y ontológico del “ser cosas”: si bien el insecto es un ser vivo, se encuentra en ese estado de gestación larval o fetal, mientras que las plantas son sin duda seres-puente entre lo vivo y lo meramente objetual – hasta el punto de que los auto-proclamados vegetarianos, veganos y “animalistas” entienden que una planta si es comestible y digna de ser ingerida sin perjuicio de sujeto alguno.

Caillois se encarga de recordarnos a la muerte de Breton que éste volvió dos veces sobre el episodio para matizar lo que en su momento fue una dura confrontación. Al parecer el poeta habría sostenido *a posteriori* “que él no se habría opuesto a que abrieran el guisante (sic.), pero que habría exigido que se agotaran antes las posibilidades que el misterio ofrecía a la ensoñación y el asombro” (Caillois 1970a:50-51). El sociólogo reconoce a renglón seguido que de haberlo planteado en ese momento él también habría aceptado esas reglas de juego de buena gana, pero que la decepción, como hemos advertido, venía gestándose de lejos al haber creído él que el objeto del surrealismo y del ejercicio de la escritura automática<sup>66</sup> era el de sustituir la literatura por el estudio riguroso de la imaginación – algo que le fue pareciendo progresivamente menos claro<sup>67</sup>. La relación entre ambos, si bien nunca volvió a ser la misma, sí alcanzaría el respeto prolongado de una amistad cordial – “hallé en Breton un interlocutor irreductible”<sup>68</sup> –, que siempre les permitió intercambiar opiniones (1970a:56-58). La controversia surgida entre ambos tendría pues no obstante un carácter instructivo e ilustrativo del espíritu más osado e insolente de un Caillois en la veintena, convencido entonces de un agotamiento y liquidación de la literatura, el cual ni tan siquiera los años de experiencia terminarían por quitarle del todo (1970a:52).

Este proyecto de vida intelectual que “trata de integrar el saber y el no-saber, la lucidez y el afecto, lo inteligible y lo ininteligible” (Frank 2003:5) está lejos de quedar plenamente articulado en el *Procès intellectuel de l’art* -- por no decir que está en relación tanto más estrecha con sus obras posteriores más conocidas como *Le Mythe et l’Homme* (1938), *L’Homme et le Sacré* (1939) ó su *Les Jeux et les hommes* (1957), y que quedará completa con la posterior *Meduse et cie* (1960) en la que aparecen enunciadas las “ciencias diagonales”. En cierto sentido la escisión de Caillois con Breton recuerda a la diferencia que hace Barthes entre *le plaisir* (el placer) – lo confortable, lo que refuerza el ego,

---

66 La escritura automática, “destinada a revelar el funcionamiento real del pensamiento fuera de todo control moral, intelectual o estético” (Caillois 1970:51)

67 Caillois reconoce en esa misma página cuán decepcionante sería para él descubrir que ese control literario no estaba entre los objetivos del manifiesto surrealista y que la escritura automática daría por fruto “los textos más literarios (en el peor sentido de la palabra) que se han visto jamás” (Caillois 1970:51).

68 Caillois no dejaría nunca de sentirse surrealista y a la muerte de Breton escribiría: “André Breton pobló mi universo y si bien nunca merecí el título de *brújula mental* con la que llegó a calificarme, con una de esas hipérboles laudatorias que le eran habituales, al menos imantó mi sensibilidad dirigiéndola hacia todas las rarezas profundas y banales a la vez, no percibidas antes, que conmueven tanto el corazón como el espíritu y cuya fascinación, una vez sentida, agrega a la realidad una dimensión de misterio. Si eso es lo característico de la visión surrealista del mundo no hay duda de que Breton me inoculó el veneno, porque no hay un sólo libro mío que en cierta medida no esté contaminado” (Caillois 1970:60-61)

que acompaña a la “cultura” y la reafirma – y *la jouissance* (el disfrute) – que es lo que sacude al sujeto, lo que le despersonaliza, lo que va contra la cultura y es experiencia-límite (Barthes 1993); una tensión que también está presente en su concepto de “texto legible” –lo conocido producido– y de “texto escribible” –lo desconocido por producir (Barthes, 2001:2): la idea de que “hay una edad en la que se enseña lo que se sabe” –la metáfora de un Breton que no quiere verse en entredicho– “pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama *investigar*” (Barthes 2001:150). Tal es la actitud de Caillois, cuya especulación ignorante, y no exenta de una ideología cuestionable en muchos aspectos, le obliga no obstante a caminar en terreno pantanoso y a lidiar con ideas incómodas. En el *Procès* se esbozan entonces los principios de esa investigación del imaginario o la imaginación, cuya metodología parece responder a tres cuestiones que todavía hoy, pese su aparente caducidad, merecen atención: la ambigüedad coherente de la coherencia, el estudio científico de lo impuro y la crisis de la complacencia artística o literaria.

### 3.2 Coherencia y complejidad.

Caillois se une al grupo surrealista en 1932, “atraído por la metáfora y la imagen Surrealista como un método de investigación” sobre lo que él mismo ya había denominado “la imaginación empírica” (Caillois 1981:24), un tipo de imagen que cabalgaría pareja a la definición de Louis Aragon sobre la imagen poética “como la más grande conciencia de lo concreto” (Eigeldinger citando a Aragon 1988:90).

En el encuentro entre Breton y Caillois la cosa parece cristalizar, parece concretarse, en torno a la cuestión de la coherencia y su rol en el proceso de conocimiento. Claudine Frank lo ha descrito como una evidente “crisis sobre la propia metodología para inspeccionar aquellos objetos recién llegados a la órbita surrealista”; un ejemplo de cómo, “inspirado por la fenomenología alemana y, más cercano a casa, por el *Nuevo espíritu científico* de Bachelard (1981), Caillois está haciendo un llamado a una ciencia más imaginativa” (Frank 2003:10). La autora Marina Warner estaría más interesada en la relación causa-efecto entre este encuentro y la posterior fundación por parte de Caillois del *Collège de Sociologie*, a quien describe como un grupo “de místicos experimentales, renegados del catolicismo en su mayoría”, obsesionados con “los rituales mágicos y los misterios del conocimiento” (Warner 2008:34) y que, sobre la obra seminal de Caillois, *El hombre y lo sagrado* – obra cuyo objeto es establecer un base biológica para la teoría de los mitos<sup>69</sup>– elaborarían lo que él denominaba un “misticismo materialista”<sup>70</sup>: un pensamiento mágico expandido, más allá del interés surrealista en el azar y la coincidencia, que busca la experiencia empírica de un orden oculto de las cosas, de la materia, de lo “fenomenológicamente maravilloso, más allá del sujeto y lo subjetivo” (Warner 2008:36).<sup>71</sup>

Ambos enfoques no son sino ecos de las propias palabras de Caillois en su carta de ruptura a Breton que hace las veces de introducción a la edición original del *Procès* (1935). Cito *in extenso*:

“Sigo convencido de que se trata de una cuestión de metodología; pero para mí, esta es primordial. ¿Qué me importan, a fin de cuentas, esclarecimientos diversos, inestables, mal garantizados, que no son nada sin un acto de fe previo, que ni siquiera son placenteros más que por el crédito que se les presta? Lo irracional, sea; pero quiero primero coherencia (la coherencia en cuyo provecho la lógica ha debido ceder en toda línea a las ciencias exactas) la sobredeterminación permanente, la construcción de co-

69 Es en esta obra donde se expanden a capítulos los textos previos “La mante religieuse” y “Mimetisme et psychasthenie legendaire”.

70 Este es la conclusión del propio Caillois sobre su producción escrita en R. Caillois *Pierres réfléchies* (1975).

71 Resuenan aquí nuevamente las palabras al vuelo de Belting y Huberman (ver apartado 2.1)

ral<sup>72</sup>; combinar en un sistema lo que hasta ahora una razón incompleta ha eliminado sistemáticamente.

Cuestión de edad, también ¿cómo explicar de otro modo que usted tenga una percepción totalmente distinta de la mía respecto al año y sus exigencias del poder respectivo de los requerimientos actuales? Así en la atomística moderna, se revela la aventura en la obscuridad: el descubrimiento deslumbrante de los helechos por niños educados en cubos<sup>73</sup> (la frase es de un físico). No se trata aquí de la perturbación o del goce que procura una bella imagen sino de un desorden, ante lo que me complazco en calificar como la derrota de las evidencias. Porque no subsiste nada de las antiguas intuiciones y toda filosofía que no pacte con esta nueva ciencia del por qué no es ridícula. Por supuesto, son menos cuestionables los resultados en sí que la hecatombe de conceptos supuestamente primitivos que han acarreado. Se trata de un género de lo maravilloso que no teme al conocimiento y que, por el contrario, se nutre de él. ¡Y contra qué muro se estrella sostenido por tanta solidez! Cuando comparo este gran juego con la actitud de Gérard de Nerval, que se niega a entrar en Palmira para no estropear la idea que se había formado de ella, o con la de usted, cuando no quiere abrir una habichuela agitada por sobresaltos para no descubrir en ella un insecto o un gusano -- porque, decía usted, el misterio se hubiera destruido -- mi elección se consuma. Siempre ha sido la misma; de niño yo no sabía divertirme con ningún juguete, no tardaba en desmenuarlos o desmontarlos para saber <<cómo eran por dentro, cómo funcionaban>>” (Caillois 1993:44-45)

Hay que entender esta apreciación dentro del marco más amplio de trabajo del autor en torno a la función social, ritual y mítica del juego (*Teoría de los juegos*, Caillois 1958) y no sólo como una mera ocurrencia. Entender que cuando se trata de la cópula entre imaginación y cognición para Caillois resulta más divertido, más coherente, perseguir a la maravilla y al misterio mediante las reglas de un “desmontaje infinito” que decidiendo dónde están los límites ontológicos o discursivos del juguete. Lo que el autor está proponiendo aquí es jugar a una realidad hipercientífica y excesiva en lugar de un “no saber más” o de “aceptar las ventajas poéticas del no saber” de un arte moderno que, paradójicamente, le prohíbe a la metáfora reproducirse en otros ámbitos no-artísticos *mutatis mutandis*, para fijarla con alfileres cual entomólogo fascinado. Caillois esboza una concepción poética de lo científico que trasciende al romanticismo, a la alquimia literal o la ironía de una patafísica y actualiza esa lógica del imaginario no fuera ni en contra de la ciencia, sino dentro de un proceder empírico desbordado: con todos sus recursos, los favorables y los contradictorios, puestos a favor de una

72 Sería preciso aquí anotar cómo la traducción al inglés aporta un significado más poético si cabe: “like the structure of coral” (Caillois en Frank 2003:85)

73 en cubos sin plantas, se entiende -- esta frase resulta del todo fascinante por su cripsis inútil y absurda. Como un pequeño objeto mágico que no requiere ser descifrado para compartir su poder.

Acerca de las ambigüedades a las que conduce un exceso de coherencia el antropólogo activista David Graeber (2004) ha dicho que la razón de que haya pocos anarquistas en la academia no tiene que ver con que el anarquismo no sirva para la “alta teoría”, sino con el hecho de que “está fundamentalmente interesado en las formas de la práctica; insiste, antes que nada, que los medios de uno sean consonantes con los fines de uno; que uno no puede crear la libertad por medios autoritarios [...] que se ha de encarnar, en las relaciones con aliados y enemigos, la sociedad que uno desea crear” (Graeber 2004:7)<sup>75</sup>. Esta forma de coherencia con la práctica de uno, implica para Graeber

74 Caillois puede resultar ser, en según qué textos y opiniones, un pensador riguroso en el sentido más conservador del término. Lo es sobre todo en esta primera etapa, en su defensa de las ciencias exactas frente a la literatura y las artes – aunque siempre lo hace desde la fascinación por aquellos avances que iban a trastocar para siempre el positivismo decimonónico. Lo es también en su crítica a cierto modelo de artista intuitivo e irracional, basado en la obsesión surrealista por el sujeto y en la mistificación excesiva de fenómenos de fácil descripción, y lo es también incluso en cierto desdén casi platónico a la pintura y a los pintores que han abandonado el tema en favor de una pureza inane (Caillois, 1963:16;1993:53). Discípulo de Mauss y lógicamente influido por el “acto total social” esbozado por éste en su famoso *Ensayo sobre el don*, su propuesta metodológica de una ciencia más imaginativa en torno al rigor científico, responde por momentos a llamadas al orden y rigor tradicionales, propios de un conocimiento más positivo.

Caillois no deja de ser nunca “un firme defensor de Occidente, bastante insensible a los problemas del colonialismo” (Frank 2003:4) (Felgine 1994:365) siendo, de hecho, de los primeros autores en criticar al Lévi-Strauss de los Tristes trópicos (xxxx), en una carta editorial de la revista *Diogenes* en 1953 primero y en una serie de dos artículos después (Caillois 1955), en donde expresaba su profundo desacuerdo con una “etnografía surrealista” y un “etnocentrismo inverso” que propugnaban un odio a Occidente basado justamente en los frutos metodológicos e institucionales de éste: “la arqueología, la etnografía y los museos” (1955:70) (Frank 2003:364). Ataques muy severos, que el propio Lévi-Strauss calificó en su momento como propios de “la derecha” y en los que hoy podemos entrever tanto el descontento de un Caillois intransigente, fascinado por el poder de un cientifismo que matizaría más claramente hacia el final de su obra (Caillois 1970), pero también como una suerte de presagio posestructuralista propio de aquello que en virtud de su valor negativo se desborda y adquiere un sentido opuesto al pretendido, advirtiendo las paradojas propias de las posturas críticas con la colonialidad que quizás hoy nos sean más fáciles de entender. Para Claudine Frank sin embargo, “son más dudosas, y bastante más serias, las acusaciones de simpatías fascistas que han perseguido a Caillois desde 1930 hasta nuestros días” (Frank 2003:4). No sólo por su marcado antinacionalismo sino sobre todo por ser el responsable del borrador surrealista en respuesta a la quema del Reichstag en febrero de 1933, ser uno de los líderes del grupo anti-fascista Contre-Attaque en 1935, participar con su firma del manifiesto en contra del fascismo español en 1936, dar su apoyo al Frente Popular ese mismo año o estar detrás de la declaración antipacifista y anti-Hitleriana del Colegio de Sociología en 1938 (2003:4). Curiosamente, Frank rescata además dos ocasiones, en 1935 y 1939, en las que la publicación de sendos manifiestos antifascistas por parte de Caillois se verá truncada precisamente por un exceso de rigor crítico que no participaría de la actitud más panfletaria y voluntariosa deseable por sus colegas: se ganará primero la crítica de Maurice Heine, Breton y Bataille, argumentando que su manifiesto con motivo del lanzamiento del grupo Contre-Attaque requeriría de “no decir tanto como hacer” (Bataille 1988:49)(1935), algo que, arbitrariamente y sin mediar razón, le dificultaría en adelante publicar sus opiniones políticas en la Nouvelle revue française y en Minotaure, y en segundo lugar serán Paulhan y de nuevo Bataille quienes afirmen “estar de acuerdo con su postura [...] sobre su aversión al Hitlerismo”, pero por contra coinciden en “que usted no está hecho para una tarea que demanda más voluntad que rigor” (Bataille 1988:121)(1939). Como si de un juego de espejos se tratase – o como gustaría Caillois, de un resorte del camuflaje – estos dos desencuentros no sólo sirven para darse cuenta de la complejidad que subyace a la supuesta ambigüedad política de Caillois frente al fascismo, sino que revelan las contradicciones performativas de aquellos grupos y autores sobre los cuales nunca sobrevoló tal sospecha. Esta percepción alterada de las posiciones políticas y personales ha persistido cual ectoplasma en el espíritu de Tel Quel, de Derrida, Barthes o Foucault entre otros, para los cuales Bataille pasó a ser “una referencia central” en su “transgresión” y “heterogeneidad” frente a un Caillois “totalizador”, que “blandía la amenaza de la homogeneidad científica” (Frank 2003:5). Lo cierto es que ese compromiso de Caillois con el rigor y la coherencia traducidos desde lo científico – cuya apariencia es *a priori* conservadora, más de retaguardia que de vanguardia – abunda en la teatralidad propia del compromiso y discurso político y revela cierta simetría o reciprocidad – lo que podríamos llamar falta de complejidad – entre las posturas más radicales a un lado y otro del espectro político. Si Caillois es un pensador conservador lo es en el mismo sentido en el que pueden serlo las palabras de una pensadora progresista como Chantal Mouffe, que trata de conservar el principio democrático del conflicto y lo complejo, abogando por “abandonar precisamente la idea de que ser político significa ofrecer semejante crítica radical” (Mouffe 2007:70).

75 Algo que como el mismo autor hace notar “le mete a uno en muchos más problemas de lo que lo haría cualquier cosa que uno pueda escribir” (2004:7)

que academia y anarquismo no se lleven del todo bien – a pesar de ser la única de las grandes ideologías históricas trazada por un doctor universitario (Ph.D.) – y obliga a cualquier profesor abiertamente anarquista a cuestionar por principio la manera en la que funcionan las universidades, con las contradicciones que eso entraña. Para el antropólogo la universidad es,

“la única institución quizás junto a la iglesia católica y la monarquía británica, que ha sobrevivido sin apenas cambios desde la edad media, llevando a cabo el debate intelectual en forma de conferencias en caros hoteles y pretendiendo que esto de alguna forma contribuye a la revolución” (Graeber 2004:7)<sup>76</sup>.

De esto se puede deducir que el programa epistemológico de Caillois, pese a huir precisamente de lo anárquico y de esa pretendida libertad artística que no es sino dogma, devenga antes o después, y paradójicamente, en una postura crítica que comparte cierto principio con el anarquismo propuesto por Graeber. De igual manera, cabe suponer que si la crítica certera de Graeber a la academia se deja atravesar por la hipertelia metodológica de Caillois, esto es, por querer descubrir en lo científico y en lo biológico una sintaxis estética e imaginaria, esta no tiene sentido sino desde la misma complejidad de lo institucional.

Esta reunión atípica sigue la estela de la visión de paralaje planteada por Slavoj Žižek, que analiza encuentros imposibles como los de Benjamin con Stalin<sup>77</sup> –o mejor aún, las conexiones diagonales e improbables entre Dalí, Klee, y Kandinsky con el anarquista francés Alphonse Laurencic y Franco<sup>78</sup>. La comparativa como acabamos de ver no sólo no es aventurada sino que además comparte referente en la figura de uno de los padres de la antropología y etnología francesa, Marcel Mauss. Por un lado Graeber desarrolla su propuesta apuntando a Mauss como uno de los pensadores que más influencia ha tenido sobre el pensamiento antropológico anarquista<sup>79</sup> al demostrar, en su

---

76 Graeber fue expulsado de Yale poco después de escribir este libro – sin que su publicación tenga nada que ver. Los motivos parecen residir en su continuado activismo y presencia en manifestaciones y colectivos antiglobalización y en la defensa del derecho a una alumna de posgrado a organizar un sindicato de estudiantes para acto seguido convocar una huelga (Apuzzo 2005) Fuentes: (Industrial Workers of the World) <http://www.iww.org/node/1535> (New York Times) [http://www.nytimes.com/2005/12/28/nyregion/28anarchist.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2005/12/28/nyregion/28anarchist.html?pagewanted=all&_r=0) (Counter Punch) <http://www.counterpunch.org/2005/05/13/without-cause-yale-fires-an-acclaimed-anarchist-scholar/>

77 Žižek parafrasea aquí un artículo publicado en 2003 en *The Observer*. No le importa tanto la veracidad de la historia como las implicaciones filosóficas – la visión de paralaje – que produce este encuentro imposible: “Walter Benjamin no se suicidó en una aldea de la frontera española en 1940 a causa del miedo de que se lo regresara a Francia y se lo entregara a los agentes nazis, sino que fue asesinado allí por agentes stalinistas” (Žižek 2006:10-11). Para más sobre esta cuestión ver apartado 7.

78 “Kandinsky y Klee, así como Buñel y Dalí, funcionaron como inspiración para una serie de celdas secretas y centros de tortura construidos en Barcelona en 1938 por el anarquista francés Alphonse Laurencic ... quien inventó una forma de tortura “psicotécnica”: creó sus así llamadas “celdas coloreadas” como una contribución a la lucha contra las fuerzas de Franco” (Žižek 2006:9) Para más sobre esta cuestión apartado 7.

79 A pesar de ser Mauss un socialista confeso, para Graeber su proyecto comparte con el anarquismo cuestiones de índole organizativa que se alejan del modelo estatal parental del comunismo y se acercan más a la tradicional autogestión del anarquismo histórico: “Mauss was a child of Orthodox Jewish parents who had the mixed blessing of also being the nephew of Emile Durkheim, the founder of French sociology. Mauss was also a revolutionary socialist. For much of his life, he managed a consumer coop in Paris, and was constantly writing screeds for socialist newspapers, carrying out projects of research on coops in other countries, and trying to create links between coops in order to build an alternative,



“Ensayo sobre los dones” (1979)<sup>80</sup>, que la asunción generalizada de que las economías previas a la economía de mercado se habían basado en algún tipo de trueque, es manifiestamente falsa (Graeber 2004:17)<sup>81</sup>. Por otro lado, es precisamente la fijación de Caillois por la coherencia y la biología – en lo que podría ser calificado de una forma incipiente de bio-política – lo que hizo en su momento dudar a Mauss de la validez epistemológica de su obra al ver en algunos de sus textos<sup>82</sup> una “completa irracionalidad” deudora de un Heidegger “que está enamorado del irracionalismo” y cuya laxitud legitimaba al Hitlerismo (Mauss 1981:205) – instando a su discípulo a abandonar toda pretensión filosófica y “a concentrarse en su actividad como mitólogo” (Mauss en Frank 2003:338), demostrada en obras como “La mantis religiosa” (Caillois 1934, 1939)<sup>83</sup>.

A simple vista parecería que acusar a Caillois de irracional denota la desconexión total de Mauss con las vanguardias ya que si comparamos la obra de Caillois a la de contemporáneos como Bataille difícilmente podemos ver en el primero esa “irracionalidad total” sino todo lo contrario (Frank 2003:338). En ese sentido el *Procès* es la primera de una serie de denuncias sobre lo que el autor tildaba de “ligerezas procesuales e intelectuales del ámbito cultural”, y precisamente – paradójicamente – cabe creer que es de su maestro Mauss y del interés de éste en “los aspectos psicológicos e incluso biológicos del «hecho social total»” (Frank, 2003:10) de quien Caillois heredaría esa etiqueta de pensador totalizador. La división no deja de resultar curiosa pues esta línea del pensamiento antropológico buscaba definir el hecho donde “todo se mezcla, cuerpo, alma, sociedad” (10), en un sentido más impuro que totalizador. Para Mauss se trataba de “una especie de biología de la mente, de una verdadera psico-fisiología” que vendría a poner de manifiesto “siempre de forma parcial; simbólica, la relación que existe entre las cosas y los cuerpos y, sobre todo, el instinto” (Mauss 1979, 278). Una idea que sin ser del todo abierta, tampoco calificaría de entrada como una idea totalizadora tanto como una posición de estudio de ciertas inmanencias.

---

anti-capitalist, economy. His most famous work was written in response to the crisis of socialism he saw in Lenin’s re-introduction of the market in the Soviet Union in the ‘20s: If it was impossible to simply legislate the money economy away, even in Russia, the least monetarized society in Europe, then perhaps revolutionaries needed to start looking at the ethnographic record to see what sort of creature the market really was, and what viable alternatives to capitalism might look like. Hence his “Essay on the Gift,” written in 1925, which argued (among other things) that the origin of all contracts lies in communism, an unconditional commitment to another’s needs, and that despite endless economic textbooks to the contrary, there has never been an economy based on barter: that actually-existing societies which do not employ money have instead been gift economies in which the distinctions we now make between interest and altruism, person and property, freedom and obligation, simply did not exist” (Graeber 2004:17)

80 Publicado originalmente en 1925 y reeditado recientemente en español como MAUSS, Marcel (2009) *Ensayo sobre el don*, Buenos Aires:Katz Editores

81 Que es por contra una lógica del regalo, del don, la que predomina en estas sociedades, que en lugar de participar de una lógica de mercado menos sofisticada o de que “no hubieran aprendido todavía a buscar el beneficio por medios más eficientes” más bien “habrían visto como algo profundamente ofensivo que las transacciones económicas tuvieran como objeto el máximo beneficio posible – a no ser que se tratase de un intercambio con el enemigo” (Graeber 2004:21). Sin embargo el don no elimina cierta obligación o deuda, en lo que es una lógica agonista no mercantil (ni remunerado ni trocado) que sólo se resuelve por medio del contradon.

82 El texto contra el que arremete Mauss es “Paris un mito moderno” dentro de *El mito y el hombre* (Caillois 1938, 1998)

83 El resumen en la parte trasera de la edición castellana del libro reza así: “El mito y el hombre continúa las intuiciones de Henri Bergson respecto al mito como una virtualidad de la experiencia que viene a suplir la función del instinto de los animales. A través de una serie de ensayos va relacionando los distintos automatismos animales con los mitos sociales, desde el mimetismo de los insectos hasta el sadismo sexual y el antropomorfismo de la mantis religiosa”.

Caillois afirmaría más tarde, en torno a 1950, que “Mauss odiaba a partes iguales la profundidad y las hipótesis: las causas remotas y absolutas, como el sexo y la economía, que le permiten a uno explicar todo indiscriminadamente; y las leves conjeturas que son siempre fáciles de elaborar pero imposibles de comprobar y contrastar”, y añade que “lo que él buscaba era establecer verdades incontestables que estuvieran perfectamente interrelacionadas” (Caillois 1978:27). Por un lado debemos entender que está polemizando contra la hegemonía disciplinaria del psicoanálisis y el marxismo en el estructuralismo de un Lévi-Strauss que quiere presentar erróneamente a Mauss como un precursor de su “matematización” las ciencias humanas<sup>84</sup> <sup>85</sup>. Por otro sólo podemos entrever un principio de esa armonía anárquica que por encima de querer estructurar o formular nada, está preocupada por la consonancia performativa y práctica entre el discurso, el sujeto y el objeto de estudio: “los escritos tempranos de Caillois a menudo privilegian a la biología y a la coherencia en lugar de a la sociedad y al racionalismo” motivo por el cual “Mauss tendría sentimientos encontrados en cuanto a su obra” (Frank 2003:338)

Así las cosas, y Mauss mediante, quedaría claro que Caillois no está en contra de la profundización rigurosa sino de la falta de coherencia cuando el rigor no vuelve sobre sí mismo. Esta crítica resultaría en su día en el entorno surrealista metodológicamente reaccionaria, en tanto que es seca y disciplinada en un tiempo de exaltación y experimentación de la psique irracional. Pero entraña un reto epistemológico que comparte señas de identidad con cierta osadía del ignorante: como vemos en su carta a Breton, Caillois exige profundizar para recuperar la maravilla en las apariencias descartadas; desbaratar los juguetes para perpetuar el juego; entrar en el abismo en el que las cosas se vuelven contra sí mismas, en el que el juego se deshace en piezas que hay que volver a ensamblar jugando. Se nos pide que desmontemos no tanto para confirmar las dudas del pensamiento occidental como para evitar caer en la esterilización de lo fantástico que también nos promete nuestra tradición epistemológica y cognitiva. Una maravilla que se alimenta no sólo de metáfora sino del desarreglo excesivo de lo científico.

Paradójicamente la defensa del “no-querer-saber-más” de Breton, tan propia del arte y de los defensores de la imaginación más libre, hoy puede ser vista como una posición conservadora que constriñe los poderes del imaginario al lugar que ya conocemos, especulando sin datos nuevos, sin

---

84 En el prólogo de Lévi Strauss a *Sociología y Antropología* de Mauss dice el autor: “El fundamento de que la posición adoptada por Mauss ante el problema (de las ciencias sociales) es la única acertada ha quedado atestiguado por los más recientes desarrollos de las ciencias sociales que permiten confiar en una matematización progresiva. En determinados campos fundamentales, como es el del parentesco, el de la analogía con el lenguaje, tan repetidamente mantenido por Mauss, ha permitido descubrir las reglas concretas que permiten la creación dentro de cualquier tipo de sociedad de ciclos de reciprocidad cuyas leyes de funcionamiento sean ya conocidas, permitiendo así el empleo del razonamiento deductivo en un campo que parecía sujeto a la arbitrariedad más absoluta (Lévi-Strauss, 1950, en Mauss 1979:31). Una “interpretación muy personal” (Georges Gurvitch en Frank 2003:337) del legado Maussiano que Caillois criticaría. Sobre la opinión de Mauss acerca de Lévi Strauss ver subapartado 5.1

85 También Feyerabend ha escrito “Lévi-Strauss, que nos ha ayudado a constatar que el pensamiento occidental no es aquella cima solitaria de las conquistas humanas [...] sin embargo excluye a la ciencia de ese relativismo propio de las ideologías” (Feyerabend 2009:60)

impurezas arriesgadas, haciendo rimas desde el mismo verso y vistiendo a lo conocido de la ilusión de novedad. Su miedo no es diferente del de la ciencia al uso, temerosas ambas de salirse de la línea, de dibujar mal o de “descubrir mal” o “argumentar peor”. En este caso, es la propuesta hiper-científica y *sobrealista*, el querer saberlo todo especulando sobre todo, la que contra todo pronóstico mantiene al investigador en un estado de permanente ignorancia y maravilla; un ejercicio de amateurismo infinito y en abismo, pues siempre atraviesa su saber hacia nuevos territorios inexplorados que necesitan de la metáfora inimaginable. Su principal peligro es querer atrapar en ello la verdad. Su reto será evitar erigirse en la autoridad categórica de aquello que encuentre y su concepto de rigor no será tanto lo preciso como lo inteligible exento de dogmatismo.

A este respecto me gustaría proponer un pequeño experimento editorial al alterar lo que dice Caillois de Marx y Engels con motivo del determinismo histórico, sustituyendo en un breve extracto sendas alusiones a la “historia” por el término “arte”. Propongo imaginar que la crítica del sociólogo no estuviera dirigida al marxismo como al discurso académico de investigadores e historiadores del arte contemporáneo. Lo que originalmente es una crítica al concepto hegeliano de la historia, que algunos consideran anacrónico y superado, se vuelve, en virtud de un gesto editorial mínimo, en una frase de un poder desestabilizador contra los defensores intelectuales del arte, nada desdeñable:

“Tenían el propósito de transformar el mundo, pero les repugnaba asumir la responsabilidad del sentido de esa transformación; querían que fuera dictada por ~~la historia~~ **el arte** mismo. Se ingeniaron entonces en demostrar que éste tenía por culminación ineluctable la justicia y la igualdad. Porque les parecía cándido, falaz y, para decirlo todo, idealista desear por sí mismas la igualdad y la justicia. Se ruborizaban al pensarlo. Necesitaban que estuviesen inscritas en el desarrollo necesario de ~~la historia~~ **el arte**. Para probar que así era, edificaron pacientemente su doctrina, engañándose a sí mismos y a los demás y fingiendo, por las necesidades de la causa y para satisfacción de su conciencia, que no hacían otra cosa que sistematizar e interpretar una suma de datos positivos, debidamente controlados. Sin embargo, es evidente que la ciencia, el rigor y la sutileza se subordinan en ellos a la necesidad de la reforma.” (Caillois 1993:147-8)

En efecto la denuncia que hacía entonces Caillois del marxismo no dista tanto de la manera en la que todavía hoy nos enfrentamos a la práctica artística desde la academia. El habitual “respeto por los artistas” se vuelve con frecuencia un eufemismo de que “el arte es radical” pero nunca tanto como para poner en crisis la propia función de quienes lo estudiamos. Es sólo recientemente que algunos autores de los estudios visuales han iniciado una migración también de la consonancia en-

tre discurso y forma<sup>86</sup>. Hace ya diez años que Susan Buck-Morss (2004)(2009) nos recordaba que el ataque a esa pretenciosidad del academicismo y la historia del arte vino de los propios artistas al introducir las *Brillo Boxes* y la cultura comercial masiva en el espacio prístino del museo, causando, “nada más y nada menos que «el final del arte», como famosamente lo declaró Arthur Danto (1984)” a lo que contrapone: “sin embargo, desde aquel pronunciamiento (dos décadas atrás) la producción de arte no sólo se ha incrementado; ha explotado, estableciendo así su propia órbita global en el “mundo del arte” (Buck Morss 2009).

Posturas como las de Buck-Morss o la de Didi-Huberman mencionada más arriba parecen en efecto alejarse de la profundidad retórica de la academia en favor de un hacer epistemológico más coherente, cercano al hacer no ya del artista como de “la imagen-superficie”, y eludiendo, aunque sea parcialmente, la fascinación y mistificación de “los privilegios de la creación individual” que apuntaba LeParc. Y es que a pesar de diferenciar entre “el sentido del trabajo artístico” que “es la intención del artista” y “el sentido de la imagen”, que “es la intencionalidad del mundo” (Buck Morss 2009:28) – en aparente sintonía con las ciencias diagonales de Caillois – persiste en los estudios visuales cierta mistificación del arte y de los artistas como el ejemplo a seguir, en clara disimetría con la resabida crítica autorial del posestructuralismo a la que ellos mismos nos han alumbrado.

Cuando Buck-Morss dice que “Benjamin se inspiró no tanto en filósofos y críticos de arte, sino en las prácticas de los mismos artistas” y que “la vanguardia bolchevique y los surrealistas fueron sus inspiraciones más intensas” (2009:29-30); cuando nos pide “que reconozcamos a aquellos artistas o a aquellas personas que hacen estas imágenes”, que “ellos merecen que reconozcamos sus méritos, que les otorguemos el crédito merecido (la palabra significa fe, confianza, aprobación, honor)” (2009:38); cuando pone como ejemplo su crítica disciplinar a artistas insertos en la producción de obra de arte y “en el mundo del arte institucional” como Joana Hadjithomas, Khalil Joreige o Rabih Mroué (2009:42-43), asistimos pues a una oportunidad perdida de encarnar esa coherencia del desbarajuste que Caillois le pedía a Breton en su defensa de lo irracional. No sólo parece caer en la literalidad nostálgica de querer emular exactamente la actitud de un Benjamin – un “quívoco tóxico” sobre el cual ya nos ha prevenido en otras ocasiones Suely Rolnik<sup>87</sup> – sino que participa de ese determinismo del arte propio de la reforma por la reforma. Parece entonces que la sociedad y la academia están faltos de una vitalidad que no es responsabilidad suya recuperar, sino que únicamen-

---

86 “Por otro lado, si los estudios visuales han de estar a la altura de su potencial político democrático, éste es el lugar donde los métodos de estas dos maneras de buscar conocimiento deben tomar caminos distintos. Al hacerlo, los estudios visuales no tomarán como guía la disciplina de la historia del arte, sino las prácticas contemporáneas de los numerosos artistas que en el nivel global han convertido la imagen errante en el contenido mismo de su trabajo.” (Buck-Morss 2009:34)

87 Se puede invertir la frase de Rolnik aquí en referencia a lo estudios visuales, invirtiendo la macropolítica en arte: “La estrategia defensiva es sencilla: si lo que allí experimentamos no es reconocible en el dominio del arte, entonces, para protegernos de ese ruido molesto, lo encasillamos en el dominio de la macropolítica y todo vuelve a su lugar.” (Rolnik 2010:17)

te la excepcionalidad del artista – nuevamente separado, distinguido socialmente – parece poder inocularle al pensador de la imagen, desengañado con su tradición disciplinar. Un mito referencial del artista, como autor excepcional, que es análogo a la incoherencia que para Graeber a menudo atraviesa nuestra universidad: “las ideas de Foucault, como las de Trotsky, nunca son tratadas como productos de una multitud intelectual, como algo que emergió de infinitos debates y conversaciones entre cientos de personas, sino siempre como si emergieran del genio de un hombre singular (o, muy ocasionalmente, una mujer singular)” (Graeber 2004:5).

Se dirá que la defensa de las imágenes de los estudios visuales no están lejos de esa autoría compartida pues en verdad “las imágenes son el archivo de la memoria colectiva” (Buck-Morss 2009:40); son “la memoria social” del archivo Warburg (38); “un mundo-como-imagen, que en nuestra era de la globalización es la forma de la cognición colectiva” (35); y se resumen nuevamente en “las imágenes de Benjamin, que son colectivas y sociales” (28). Sin embargo el acuerdo entre ambas visiones acaba ahí y se limita a esa preeminencia de lo colectivo, que actúa desde el arte casi como Caillois prevenía en la historia marxista. Los estudios visuales empañan su evaluación de la imagen cuando, antes que tarde, terminan subordinándola a cierta necesidad del arte como referencia ejemplar y cuando, en mayor orden de importancia, impiden que el artista tenga una sensación emancipatoria equiparable a la que tienen ellos: en su defensa de las imágenes dibujan al artista o “al productor de imágenes” en una posición de idealizada realización personal y profesional; dan por hecho que el artista está satisfecho con su función y metodología; asumen que es un avanzado o un visionario, que tiene habilidades especiales que los demás no pueden tener y que institucionalmente el término arte y el término obra le satisfacen para llevar a cabo su práctica; que no alberga duda alguna sobre el valor “promiscuo” y “colectivo” de la imagen y está feliz de que sus admiradores más rigurosos – los estudiosos visuales – por fin sigan sus pasos.

Emerge la idea arbitraria de que, a diferencia de un investigador o académico de la imagen, los artistas no quieren alterar las condiciones de lo que socialmente determina su producción – que al parecer ellos ya deben haber conquistado en algún momento del siglo XX. Tal postura no repara en que quizá los productores de imágenes, o al menos una parte creciente de ellos, están también pensando en escindirse de la importancia de esa imagen en un sentido tangencial o divergente a quienes la ponen en valor<sup>88</sup>. Una decisión que a menudo está inspirada paradójicamente en la labor teórica de tales pensadores, con la intención de encontrar otras definiciones o prácticas más coherentes con su tiempo – cada vez más visual pero curiosamente también más textual – como por ejemplo el desarrollo de una red de concordancias digitales o la investigación científica de los efectos textuales del hipervínculo. El nuevo predominio de la imagen, con todo lo bueno que conlleva

---

88 En una línea muy parecida a la que defienden Belting o Didi-Huberman al reivindicar en igualdad de importancia una obra de arte que un libro de Agamben. Ver subapartado 2.2

va, caricaturiza sin embargo al artista como una profesión o actividad exenta de conciencia política interna y yerra al obviar, o querer separar, el carácter imaginario de los textos y los conceptos que ellos – quienes analizan el arte – producen. Escritos que desprendidos ya de “su origen” (Buck-Morss 2009:34,36,40,41), señalan para el artista un camino que avanza en sentido opuesto al destello de la producción visual.

La diferencia aquí entre los estudios visuales y el contenido del pleito intelectual al arte de Caillois es mínimo pero sustancial. Como diría Caillois se trata de “una simple diferencia de situación en el espacio” (Caillois 1993:59) que se resume en un camuflaje recíproco: si para Buck-Morss, a hombros de Benjamin o Warburg, son los historiadores quienes han de emprender hoy la senda del artista traficante de imágenes, para Caillois “lo nuevo y preocupante” en 1935 era que el abandono de la literatura y la poesía en favor de preocupaciones filosóficas, políticas y científicas, estuviera siendo protagonizado precisamente por aquellas personas especialmente dotadas para el arte y la poesía (Caillois 1993:68).

Si existe la más mínima posibilidad de que estos caminos cruzados se estén repitiendo en el contexto actual, quizá estemos llamados a ser más ambiciosos que lo que plantean los dos extremos. Desde el ámbito de la historia y de lo que coloquialmente se entiende como el ámbito de la crítica, la teoría, el pensamiento, quizá haya que exigir una verdadera suciedad para con lo artístico; un marco de trabajo coherentemente impuro con ese poder emancipador de la imagen en el que las fronteras disciplinarias en verdad confluyan y la producción de imágenes, en lugar de su mero análisis y puesta en valor, pase a ser algo propio del pensador humanista. Un marco por cierto, muy próximo y parejo al grupo de investigación en el que se ha gestado esta tesis. Por contra, desde el ámbito del Licenciado en Bellas Artes, se nos antoja necesario inventar una delimitación disciplinar y referencial específica. No sólo de la mano de autores más o menos periféricos como Caillois o Joseph Grigely (1996)<sup>89</sup>, sino desde la coherencia dadaísta de un Feyerabend (2003)(2009) (2010)<sup>90</sup>. Así nos atrevemos a alterar nuevamente otra cita, solo que con referencias mucho más laterales y específicas de esta investigación: *el barómetro*<sup>91</sup>, *no Aristófanes*; *la isla de Misima*<sup>92</sup>, *no Nestroy*; *Vernay-Levéque*<sup>93</sup>, *no Voltaire*; *Richard Anobile*<sup>94</sup>, *no los hermanos Marx*. *Estos pueden ser nuestros héroes. Estos no son artistas y los artistas, aunque flirtean con ellos como pasatiempo, no los aceptarían en su círculo. Ésta es la razón por la cual yo, aunque de muy inferior talento, tampoco tengo*

---

89 Como veremos en la tercera parte (apartado 9) es Grigely en su *Textuality* (1996) quien desde el ejercicio de la crítica textual y editorial, se quejaba de cómo la idea de procedencia de la obra del arte no había sido cuestionada en profundidad en el ámbito del arte contemporáneo.

90 Ver subapartado 4.3 en este capítulo.

91 Ver subapartado 6.1

92 Ver subapartado 6.4

93 Ver Anexo de producción científica.

94 Ver todo el apartado 8.



ningún deseo de ser sorprendido en tan ilustre compañía<sup>95</sup>.

Parafresando a Barbara Epstein, Graeber escribe al comienzo de su *Fragments of an anarchist anthropology* (2004) que el anarquismo hoy, como símbolo político de resistencia, “ha ocupado en gran medida el lugar que tenía el marxismo en los movimientos sociales de los años 60”, en el sentido de que incluso aquellos que no se sienten anarquistas “se definen y toman sus ideas en relación a éste” (Graeber 2004:2). Si se acepta esta afirmación como plausible – y nos apoyamos sobre la base de que el acto de citar eleva a la superficie del presente parentescos desconcertantes e inexistentes en el pasado – la coherencia de Caillois y su pleito intelectual contra el arte parece atraparse a sí misma hoy en cierto post-anarquismo, como último reducto de alteridad política y epistémica en la academia y en la investigación científica en ciencias humanas.

Esto nos permitiría argumentar (1) que la coherencia de la que habla Caillois tiene que ver más con una consonancia entre discurso y praxis – hasta el punto de legitimar la mutua contradicción de ambos si esta procede y es coherente – (2) que su pleito al arte se puede resumir en una incipiente pugna contra la arbitrariedad del límite disciplinar – algo que en efecto dialoga con los estudios visuales actuales y las tendencia actual hacia lo transdisciplinar – y (3) que su pensamiento es consciente de que esa arbitrariedad que critica no puede ser eliminada, disuelta – aunque él lo intenta, siempre su texto le elude y le contradice – pero si redefinida, resonando en la órbita de un conocimiento que habla de sí mismo como problema mucho tiempo antes de que esto pasase a ser una práctica habitual de la academia<sup>96</sup>. Si su pensamiento es totalizador es éste el abrazo total de lo impuro y lo concreto; de la interdependencia de lo vivo con lo inerte y de una atención a las condiciones específicas “de la hora y el lugar”:

“Conviene, por tanto, no consagrarse a la resolución del problema metafísico, no porque sea insoluble, como suele decirse, sino porque ya está resuelto y porque, a mayor abundamiento, no es trascendente esta solución sino que el enfoque de la realidad de la hora y el lugar es lo único que puede satisfacer en el hombre el imperativo categórico del conocimiento”<sup>97</sup> (Caillois 1993:49)

95 La cita original es la que sigue: “Aristófanes, no Sócrates; Nestroy, no Kant; Voltaire, no Rousseau; los hermanos Marx, no Wittgenstein. Éstos son mis héroes. Ellos no son filósofos y los filósofos, aunque flirtean con ellos como pasatiempo, no los aceptarían en su círculo. Ésta es la razón por la cual yo, aunque de muy inferior talento, tampoco tengo ningún deseo de ser sorprendido en tan ilustre compañía.” (Feyerabend 2003:182)

96 Frank de hecho le reclama como figura para repensar el debate de finales de siglo XX propuesto por Alan Sokal y Jean Bricmont en sus imposturas intelectuales: “In fact, his writing here is interesting to consider in relation to the projects of Paulhan and Borges, who had themselves evolved from Surrealism to cultural and aesthetic neoclassicism. After the war, deciding that the structuralist sciences humaines were really a form of false, Surrealist science (...) By the 1960s and the 1970s, if his “diagonal science” revived the Surrealist legacy in his own experience, it ultimately did so to articulate a nonscientific, poetic “science”. In this regard, Caillois may be quite relevant, I suggest, to the current discussion launched by Alan Sokal and Jean Bricquemont’s notorious *Impostures intellectuelles*, which addresses the status of scientific discourse in postwar French “theory”. (Frank 2003:6)

97 Las cursivas son de Caillois.

Así las cosas, el tribunal de la coherencia inaugurado con su carta de ruptura a Breton se presenta retrospectivamente no ya como una posible conciliación entre metáfora y conocimiento – de la que el debate en investigación en arte está tan necesitado – sino como una metodología cognitiva de lo concreto en tiempo y hora – una suerte de superempirismo del caso por caso – cuya aplicación programática o disciplinar sigue inédita y promete reeditar algunas de los retos epistemológicos que el surrealismo se fue dejando por el camino. “Si la noción de ocultación [...] hubiera podido ser verdaderamente comprendida y situada con el rigor y la frescura características de la primera revolución surrealista” escribe Nathaniel Tarn a la muerte de Breton, podría haber evitado ese “magicismo banal y completamente estéril”; haber evitado “la más trágica de las desgracias: no estar ya en relación con lo surreal verdadero. ¡Qué oportunidad perdida!” (Nathaniel Tarn 1970:125-26)<sup>98</sup>.

Sin una coherencia, sin un saber concreto de sí misma, la investigación en arte – que tiene una buena ventana de oportunidad de desarrollarse como una forma de conocimiento coherente a su tiempo – no conseguirá superar las inercias del capital cognitivo y de la retórica de ese “new knowledge” (Elkins 2009) que le anima a ser nuevamente vanguardia; a ser un nuevo movimiento o “ismo” del arte. Un gesto *a priori* deseable pero que indirectamente ejerce una forma autoridad institucional sobre lo que “debe” hacer o ser el arte, alejándole de la posibilidad de relacionarse con el conocimiento vulgarmente, como una disciplina más, que no requiera ser “tutelada”.

Para Caillois “la alianza surrealista” se apoyaba “en demasiados malentendidos y concesiones mutuas, incluso represiones”. Cuando escribe su carta a Breton nadie parecer situarse ya “en la intranquencia” ni “en el rigor” (Caillois 1993:46) sino en una camaradería borrosa que nos recuerda a la creación de una institución acomodada, de una academia polvorienta o de un club decadente, más interesado en el beneplácito de los miembros y colegas que en asumir la responsabilidad contradictoria y arriesgada de enunciar posiciones fuertes y riesgosas. Esta actitud complaciente – que no sólo sigue vigente en el mundo académico y del arte sino que se multiplica en la miríada de bienales, ferias, subvenciones y convocatorias que rigen el calendario – rara vez produce saber pero sí crea capital simbólico, destrezas técnicas y categorías nuevas; no puede exceder la validación teórica

---

98 Son interesantes aquí las notas de Nathaniel Tarn, Masson o Blanchot sobre las aspiraciones científicas más o menos frustradas del surrealismo a la muerte de Breton en 1966 (La revolución surrealista 1970, Monteavila editores, Montevideo). Leer a Tarn (1970:121-127) sin citar a Caillois resulta curioso. Pareciera que el camino tomado por Caillois hubiera sido el deseado retrospectivamente por muchos de los miembros que al mismo tiempo parecen ignorarle “Nos queda también otra concepción de lo que podría ser nuestra vinculación con nosotros mismos [...] buscar lo otro y lo afuera no en los demás sino en sí mismo. Esa obligación que nos espanta, la entrevió el surrealismo, pero en el momento más crítico, el más fatigado de su carrera. Si la noción de ocultación [...] hubiera podido ser verdaderamente comprendida y situada con el rigor y la frescura características de la primera revolución surrealista, el movimiento habría dado en la segunda mitad del siglo XX lo que dio en la primera, aún con mayor nobleza y profundidad: un impulso, un entusiasmo, una responsabilidad, un camino. Engañado por la política, estorbado por ciertos movimientos recientes de la psicología, el surrealismo, confrontado con la tremenda ausencia de originalidad, además revelada por la etnología, se mantuvo dentro de un magicismo banal y completamente estéril, puesto que le ocurrió la más trágica de las desgracias: no estar ya en relación con lo surreal verdadero. ¡Qué oportunidad perdida!” (Nathaniel Tarn 1970:125-26). A lo que cabe reflexionar: ¿qué es sino la noción de ocultación, de mimetismo y camuflaje legendario, lo que impulsa a Caillois a una nueva forma de rigor a caballo entre lo poético y lo científico?

del *status quo* intelectual<sup>99</sup>, ni trascender el reconocimiento meritocrático, profesional e institucional – por otro lado necesario para la supervivencia – pero sí puede avivar el disenso interno, la agonía y la confrontación de cierta vitalidad crítica. Actitudes todas ellas de las cuales quiere participar esta investigación doctoral, anárquica y coherentemente.

---

99 Decía recientemente en una entrevista Isidoro Valcarcerl Medina que aquello que lo que está validado es lo que puede ser asimilado: “En el fracaso bien entendido hay un éxito” en *Tendencias del Mercado del Arte* <http://www.tendenciasdelarte.com/isidoro-valcarcel-medina-en-el-fracaso-bien-entendido-hay-un-exito/> (consultado 1-2-15)

### 3.3 La ciencia de la impureza en el arte.

A simple vista no está nada claro que la frivolidad y la ligereza dadá o que la máxima de Feyerabend de que “el único principio que no inhibe el progreso es : ‘todo sirve’” (2010:7), pudieran encontrar refugio en la idea de rigor y coherencia de Caillois. Sin embargo la propuesta de Feyerabend de una epistemología dadaísta enunciada desde la filosofía de la ciencia y no desde los mentideros del arte, está en una inusual simetría con la de Caillois que, siendo originalmente un surrealista y no un investigador académico, busca restituir los principios de la imaginación y la maravilla a la investigación científica. Ambos son figuras relativamente secundarias, que sólo recientemente han encontrado algún hueco en los espacios oficiales de la ciencia y el arte<sup>100</sup>. Sin embargo son de los pocos autores que insisten en una epistemología definida desde una coherencia de la práctica: en el caso de Caillois, apelando a un rigor empírico de la experiencia que colinda con la tradición heurística (Lakatos 1994 - Moustakas 1990)<sup>101</sup>, y en el de Feyerabend apelando a un movimiento artístico como brújula epistemológica del ‘a la contra’. La apuesta de ambos por el juego, por una atención al “saber concreto” (Feyerabend 2009:114) y por la contaminación de las disciplinas de conocimiento como forma posible de coherencia epistemológica, si bien es en el filósofo de la ciencia mucho más gruesa<sup>102</sup> encuentra una amistad virtual<sup>103</sup> en el apartado titulado “Noticia sobre la impureza en el arte” que constituye el núcleo central del *Procès intellectuel de l’art*.

Caillois se dedica a analizar en este apartado los motivos que han llevado al “arte nuevo” – como lo

100 Parte de la colección personal de piedras que Caillois donó al Museo de Ciencias Naturales de París fue incluida en la 55ª Bienal de Venecia de Massimiliano Gionni, *Il palazzo enciclopedico* del año 2013, confirmándole como figura de interés para el mundo del arte más próximo al mercado. En cuanto a Feyerabend, Eric Oberheim publicaba recientemente (2006) un estudio comprensivo con el objeto de arrojar cierto consenso sobre las constantes malinterpretaciones de su obra: “Over the last forty years, there has been a notoriously wide range of interpretations of Feyerabend’s views, including many diverse misunderstandings of them.” (p.25) y “Although many important misunderstandings of Feyerabend will be discussed, no attempt to provide a comprehensive list of every instance of these misunderstandings has been made”. (p.30). Y en 2012 se organizó un simposio sobre su figura “FEYERABEND 2012” en la Humboldt-University de Berlín. <http://philevents.org/event/show/3159> [consultado 1-2-2015]

101 Clark Moustakas ha escrito del proceso heurístico que es una forma de conocimiento en la que “lo que sea que se presente en la consciencia del investigador como percepción, sentido, intuición o conocimiento representa una invitación a seguir indagando. Lo que aparece, lo que se muestra a si mismo como si mismo, proyecta una luz que le permite a uno saber qué es y qué significa aquello que estudia de manera más completa. En tal proceso no solo se expande el conocimiento sino que el si mismo (self) del investigador se ve ilustrado. (Moustakas 1990:10-11). Esta acepción coincide en cierto sentido con la idea de impureza en Caillois y con el dar una forma científica a su intuición de que hay una larva dentro de la judía. La obra de Caillois, huelga decirlo, está atravesada por ese componente psico-biológico ya descrito en *La mante religieuse. De la biologie à la psychanalyse* (1934), herencia del surrealismo, el psicoanálisis, pero también de su propia formación como mitógrafo y antropólogo del juego y lo social. Por contra Imre Lakatos desarrolla su concepto de heurística desde la filosofía de la ciencia más pura en su *Pruebas y refutaciones* (1994). Roberto Gómez López ha apuntado que para Lakatos “la unidad básica de evaluación no debe ser una teoría aislada o conjunto de teorías aisladas, sino un “programa de investigación” con un núcleo aceptado por convenio y con una heurística positiva que “define problemas, traza las líneas generales de la construcción de un cinturón protector de hipótesis auxiliares, prevé anomalías y las convierte victoriosamente en ejemplos, todo ello según un plan preconcebido.”

102 El motivo por el cual Feyerabend sigue quedando relegado académicamente a un segundo o tercer plano sigue siendo un misterio para mí: no sé si es que la claridad de su postura es demasiado gruesa, libre de los adornos y la retórica del pensamiento postmoderno, o que sus obviedades son tan de bulto, aunque no por ello menos certeras, que merece la ignorancia de una institución que en gran medida ha quedado relegada a eso, a la representación de su expertise por encima de la aplicación práctica de sus saberes.

103 No he podido encontrar constancia bibliográfica de que Feyerabend conozca la obra de Caillois o viceversa, pero no es descartable.

describiera Ortega en *La deshumanización en el arte* (1987:11) – a querer deshacerse de lo literario; a deshacerse de las supuestas impurezas del mal llamado ‘tema’ pictórico u escultórico, y que de alguna forma “libra a la obra de arte de toda escoria ajena a su fin artístico exacto” (1993:51) – y se alinea con las sospechas de Adorno en su “Ensayo como forma” (2003)<sup>104</sup>. Para Caillois esta deriva sólo puede corregirse poniendo en valor el potencial imaginario de lo impuro: lo que él define como aquellos “elementos constitutivos del arte” que “proceden del contenido actual o virtual de la conciencia: sentimentalidad directa o simbólica, deseos y recuerdos conscientes o inconscientes [...] que constituyen la parte vívida, y, por tanto, relativamente individual de la obra” (Caillois 1993:59).

Caillois pareciera ponerse en relación con esa visión más narrativamente histórica de las experiencias y los acontecimientos, que hoy hemos convenido definir en el relato, el testimonio o las microhistorias, si no fuera porque lo subjetivo de estas categorías, aunque lo acepte como un mal menor, es para él algo meramente contingente; una separación cultural necesaria entre el ser y la materia inerte, pero con la que en rigor no está del todo de acuerdo<sup>105</sup>. Sus propias investigaciones, “La Mante religieuse” (1934) y “Mimetisme et Psychasthénie légendaire” (1935), ya habrían puesto en duda – escasos meses antes – la idea de que lo objetivo y lo subjetivo no son categorías “existenciales” sino que saltan ontológicamente entre sí: “*ciertas reacciones y constelaciones afectivas primordiales que no se encuentran a veces en el hombre más que en estado de virtualidades, corresponden a hechos explícita y ordinariamente observables en el resto de la naturaleza*”<sup>106</sup> (Caillois 1993:59).

La propuesta de Caillois, que hacia el final del capítulo dedicado a lo impuro previene contra su “época de liberalismo burgués”(1993:67), nace burguesa de antemano cuando enfrenta la molición artística a la rigurosidad de un detalle minucioso, que parece más propia de un realismo literario francés<sup>107</sup> que de una ciencia de lo impuro lo imaginario. Este germen de realidad burguesa queda patente cuando asegura que el abuso por parte del arte nuevo de palabras como “*indécible*” o “*inefable*”, “no hacen más que ponerse en ridículo al considerar, con éxtasis, como tinieblas abismales a fenómenos cuya comprensión analítica no escapa al primer físico o fisiólogo por poco especializado o perspicaz que sea” (Caillois 1993:53).<sup>108</sup> Pero la reflexión se quedaría corta de miras si por

104 “Los ideales de lo puro e inmaculado que son comunes a [...] un arte de intuiciones sin conceptos, portan la huella de un orden represivo” (Adorno 2003:11)

105 Caillois anota en este pasaje que tal “individualidad” puede entenderse momentáneamente como un sinónimo de lo “subjetivo” pero no como es coloquialmente usado por el surrealismo: “este término (subjetivo) no debe hacernos pensar en una oposición existencial sino en una simple diferencia de situación en el espacio que no influye en la naturaleza profunda del elemento considerado” (Caillois 1993:59). Así pareciera que la individualidad en este caso hace referencia a algo concreto con respecto a su ubicación espacial, además de apreciar en lo subjetivo un valor expandido, que colinda con la ontología orientada a objetos y el realismo especulativo más actual; la idea posthumanista de un hombre-cosa, de un sujeto devuelto a su objetualidad espacial o en el caso más moderado de Latour a su dimensión de relación ecológica (de actante).

106 La cursiva es de Caillois.

107 Ver Apartado 6.

108 Vemos que sin embargo más tarde, por ejemplo en *Medusa y cía* (1962), Caillois matiza las virtudes de la ciencia y señala las inconsistencias y desventajas del exceso de especialidad científica que no permite a los investigadores ver

razón de ese acomodamiento, por otro lado esperable en todo intento de escritura que quiera ser verosímil, confirmásemos a Caillois como pensador reaccionario y en contra de lo irracional. Hay además plena validez en señalar la tendencia del arte, conocida y vigente, a exaltar misterios que otros enfoques desmontarían con facilidad – aunque también hay que entenderlo en su caso como clara alusión a su confrontación con Breton, que, no olvidemos, es el texto que inaugura el pleito donde se enmarca el comentario. Hay en su postura un principio de crítica a un arte emancipado en vías de institucionalizarse – un presagio o más bien una certeza de que aquel arte nuevo, no exento de *langue de bois*, era ya *de facto* una institución por virtud misma de su propia burocracia arbitraria. Esto nos pone en la pista de que también para Caillois el dilema de la impureza y de la imaginación, el tema de las imágenes en el conocimiento, pasa por formas tanto más problemáticas que las socialmente consideradas como artísticas<sup>109</sup>. Esto lo resume el autor en una frase no exenta de ambigüedad, pero que resume muy bien su programa científico para una impureza del arte: “tampoco importa qué conocimiento es bueno con tal de que llegue a la complejidad concreta, que no puede obtenerse más que mediante la paciencia ingrata del sabio y no por las intuiciones del artista” (1993:50).

Frente a esto se debe preguntar, ¿cuál es el modelo de artista de Caillois? Y, ¿en qué medida el artista investigador se separa de esa definición que dista de estar obsoleta?

Dado el marco del Procès, apenas hay duda que el sociólogo está pensando en el modelo de artista perteneciente a ese arte incoherente y puro, y en menor medida en las actitudes epistemológicas de Breton y los surrealistas, más respetables y cercanas (Caillois 1970) pero llegado el caso igualmente autoindulgentes. Sin duda, retrospectivamente, cabe rebatirle a Caillois que yerra en su división al no admitir a trámite evidencias de bulto como el hecho de que existe también la “intuición de sabio”, a veces presuntuosa, y la “paciencia ingrata del artista” que, en contra de cierta romantización de la crítica y la academia de su “mostrar” (Díaz Cuyás 2010), más bien insiste, repinta, borra, reescribe, relee y resignifica incansablemente sobre la superficie lo que al fin y al cabo es una “composición” y una demostración, “un verdadero tema” (Caillois 1993:52) de formas visuales y textuales. Poco podía prever Caillois en aquel momento que escribir hoy en el procesador de texto sería tanto o más parecido, visual y compositivamente hablando, a la pintura de un cuadro o al montaje de un filme. En ese sentido hoy podemos argumentar que es el ensayo en cualquiera de sus formas – resuena aquí Adorno claro, pero casi me inclino por la comparativa más gráfica y cercana entre Didi-Huberman y Farocki – el que iguala los ‘quehaceres’ disciplinarios y el que sujeta con su

---

relaciones más amplias y diagonales.

109 Es conveniente hacer notar que el recopilatorio en castellano en el que se encuentra reeditado el *Procès, Acercamientos al imaginario*, en su práctica totalidad una colección de textos breves sobre la novela, su evolución y la de las diferentes diatribas del poder literario. La obra de Caillois en este sentido es bastante explícita, siendo muy reconocida su labor de llevar el realismo fantástico de la narrativa latinoamericana a Francia.



composición ese montaje inevitable de materiales que sigue a cualquier investigación que quiera participar de la construcción de realidad.

Lo único que parece estar claro para Caillois en el arte de vanguardia es que podemos acotar una serie de “elementos constitutivos” de su producción, es decir, una serie de límites prácticos, institucionales y sociales de lo que puede el arte – límites que, como digo, podríamos calificar de performativos en el sentido de Austin (1962, 2013), pero también en el sentido en el que Feyerabend (2009) describe la necesidad de simetría entre tradiciones médicas y esotéricas o en la forma en la que Isabel Stengers (2005) aboga por una ecología de las prácticas y los métodos de conocimiento – pero no resulta ni tan fácil, ni tan útil, el hacer lo propio con los valores abstractos que atribuimos socialmente al arte y que se producen siempre de manera desigual y en grados variables:

“Se advierte de inmediato que la acción que ejerce toda obra de arte se debe, no al efecto de una fuerza simple en un punto de aplicación único, sino, por el contrario, a una mezcla de *influencias* cuyos terrenos son no solamente múltiples, sobre todo, heterogéneos y quizá contradictorios. Lo que se ha venido en llamar emoción artística es, por tanto, *algo siempre equívoco*. La inteligencia, la sentimentalidad, la afectividad, entre otras cosas, participan en ella en grados variables; quizás haya una energía artística específica, una esencia del arte, pero en lo que permanece, incluso a título provisional en el plano fenoménico, único accesible a la observación, no es posible apreciar más que elementos constitutivos del arte.” (Caillois 1993:51)

Caillois dilucida que la disparidad de lo emotivo es tal, el grado de especificidad “individual” de la obra tan desprovisto de un marco compartido – hasta el punto de que, en efecto, las obras del arte ya no están obligadas a participar de ese lugar común de la emoción para serlo – que de ahí la idea de purificarlo le parezca sencillamente fútil. Su defensa de la obra como una “mezcla de influencias” en Caillois va más allá de la muerte del autor, de la creación colaborativa o de la escritura automática<sup>110</sup>, pues quiere entroncar con ese algo más profundo que va a definir como el “lado nocturno de la naturaleza” (Frank, 2003:82), intuido en su ensayo inmediatamente anterior<sup>111</sup> y que el autor desarrollaría en su trabajo inmediatamente posterior, *Mimésis y psicastenia legendaria* (Caillois 1935, 2008), por la que el sujeto queda asimilado a un espacio no cartesiano de experiencia<sup>112</sup>. En ese sentido El *Procès intellectuel de l'art* hace las veces de diseño preliminar y cimiento para una epistemología coherente y contundente, que va a ocupar la mayor parte de su obra vital; se trata de los comienzos articulados de una metodología que en efecto “abandone el desuso artístico para

110 Caillois sin embargo ve en esta una gran influencia (ver la necrológica a Breton)

111 De nuevo “La Mante religieuse”(1934).

112 Aquí, a hombros de *El nuevo espíritu científico* de su amigo y mentor Gastón Bachelard (1934,1981), se va a adelantar Caillois a aspectos de la muy posterior *La poética del espacio* (Bachelard 1957)

constituir *una fenomenología general de la imaginación*, para la cual las obras de arte no tendrían más valor, interés y alcance que el que puedan tener para las teorías científicas los productos de las técnicas industriales que generan [...]” (Caillois 1993:64).

La primera característica metodológica de esta fenomenología de la imaginación, de esta “impureza del arte” que las vanguardias buscan eliminar, parece provenir exclusivamente de lo que él denomina como el “problema general de la imaginación empírica”: “entendida esta expresión como la capacidad de utilizar lo concreto para fines frecuentemente pasionales, pero cuya parte de cierta intelectualidad tensa no es desdeñable en modo alguno” (Caillois 1993:60). Y completa con una nota al pie:

“Es conveniente designar con la palabra imaginación, empleada sin calificativo, la facultad única de visión que se ejerce, con diferentes modalidades, de la percepción a los sueños, pasando por la representación y la alucinación; marco *a priori* de la sensibilidad; capacidad de transformación en imágenes, es decir, de percepción espacial”. (Caillois 1993:60)

La imaginación, la alucinación, como elementos indisociables de la percepción espacial se nos aparece aquí como un hipervínculo a la práctica arquitectónica propia de la crítica institucional: ejemplos radicales de alteridades institucionales como los del Museo de las Águilas de M. Broodthaers (Haidu 2013), el Museo de Tecnología Jurásica de D. H. Wilson (*The Museum of Jurassic Technology* 2002)<sup>113</sup>, y en menor grado las intervenciones de artistas como Michael Asher<sup>114</sup>[fig 3] o las del propio *land-art*. Y también, en su versión más profesionalizada, encuentra su eco en la figura del curador o comisario y en su advenimiento como arquitecto del espacio expositivo del arte.

La nota de Caillois – su opinión secundaria y al margen, la nota en sí misma como un elemento arquitectónico del texto, como una intervención o confesión menor que nos ayuda a creer en la realidad privada del personaje – nos permite especular con una visión de la crítica institucional distinta de la que la academia y los propios artistas han planteado tradicionalmente: una práctica políticamente comprometida, de denuncia contra la institucionalización del arte, contra sus estructuras de poder y sus imposturas más flagrantes. En esta versión editorializada de la crítica institucional, la constante no estaría tanto en una lectura más o menos marxista del mercado del arte, privado y público, como en un hábito espacial de intervención del entorno físico; de lo político como un evento de materialización arquitectónica de lo sensible. La mimésis animal y el camuflaje – formas encarnadas de la imaginación – engendran entonces un sistema impuro y coherentemente bicéfalo de

113 Aunque cabe suponer que está editado por el propio Wilson el libro aparece sin autor y sin editor.

114 Especialmente la calefacción desbordante en el Kunsthalle de Berna, ver catálogo (Ed.) U. Looock. (1995)

conocimiento<sup>115</sup>: por un lado es la más alta forma de asimilación del sujeto al entorno – la manera más depurada de que el artista forme parte del problema es que trabee una relación mimética con la institución – pero también la forma más radical de su subversión imaginaria y concreta – aquella que le permite desfasarse y desalinearse, creando la ilusión de que los elementos inertes de lo social se mueven; conjurando así los poderes de la hipertelia. Una crítica institucional cuyo cometido no es el de la denuncia del mal llamado arte político tanto como hacer de realidad aumentada de la complejidad de lo político; de aumentar la capacidad de “transformación en imágenes” participando del conflicto – no tratando de resolverlo con la grandilocuencia de la innovación – y arriesgando cierto prestigio profesional. Obrar una reanimación institucional que es *a priori* espectral, aparente, pero que termina por encarnarse materialmente en el cuerpo invertebrado del insecto cuando éste se despegue aleteando de su superficie mimética, sacudiendo todo el aparataje institucional de lo cognitivo.

Hablaremos entonces de un “neo-materialismo” en palabras de Joshua Simon (2013)<sup>116</sup>, o de una materialidad intangible como lo ha descrito Ronald Schleifer (2009)<sup>117</sup>. Procesos sociales o culturales que se encarnan en cosas que no existen necesariamente en un espacio tridimensional o eucladiano.

Es esta característica más distópica y pesimista del conocimiento – donde la publicación de tus *papers* y la mediatización de tus conferencias es más importante que el contenido de las clases – en la que residen las formas de impureza y el rebote más optimista: la toma de conciencia del poder que entraña ese quiebro mimético en el que lo semejante se separa del modelo y se vuelve dispar. Un quiebro y un camuflaje – o una mimesis y una alteridad – que como demuestra M. Taussig (1993) parece operar también en la relación entre el pensamiento analógico – que salta como una mariposa de flor en flor – y la magia simpática – que es básicamente la idea por contacto de que copiar la forma o el comportamiento de algo es atrapar su poder (1993:47-49)<sup>118</sup>. Esta idea armoniza con el interés místico de Caillois por una imaginación que no es truco, sino contacto; con un arte que no es sólo efecto burgués de vida sino que contribuye a desarrollar un marco epistemológico analógico y un método diagonal basado en los afectos impuros de lo concreto. Para él – y también para nosotros como uno de los objetivos de esta investigación – solamente queda por determinar a quiénes corresponde construir esta alteridad epistémica que sigue sin descendencia:

---

115 Molaría aquí anotar con una imagen del insecto bicéfalo descrito en *Medusa y cia*.

116 “This book is titled Neomaterialism as it involves social processes materializing into things” (Simon 2013:17)

117 Basándose en la concepción de información del padre de la cibernética Norbert Wiener, que dice que la información no es más que el nombre que le damos al contenido que intercambiamos mientras nos adaptamos a él, Schleifer elabora el concepto de materialismo intangible en tanto que “el materialismo puede comprender modos más amplios de comprensión y explicación que los mecánicos o la reducción física” (Schleifer 2009:6)

118 Taussig relata, a hombros de *La Rama dorada* de G. Frazer, su predecesor E. B. Tylor y el antropólogo contemporáneo S. J. Tambiah, la relación de mimesis y alteridad que existe entre magia simpática, ciencia y analogía.

“Solamente hay que determinar a quién corresponde el derecho de intentar esta empresa. Quizá a aquellos que por su formación, sus tendencias o campos de investigación pertenecen a la tradición literaria y sienten la necesidad de cerrarla; últimos representantes conscientes de una evolución cuyo origen y la mayor parte de su recorrido están situados claramente en la literatura, la poesía y la actividad artística y en la cual ha cristalizado (lo impuro, lo lírico epistémico se entiende) lo más exigente y lo más irreductible que había en ellas y, por consiguiente lo más valedero”. (Caillois 1993:66)

Su búsqueda de adláteres encuentra hoy cierta continuidad en aquellos que suscriben la “democratización de los objetos” y la cosificación radical de la ontología, como pueden ser, de maneras distintas pero familiares, Bruno Latour (2004), Quentin Meillassoux, Graham Harman (2009, 2010), Ray Brassier y en general los filósofos asociados a la ontología orientada a objetos<sup>119</sup> o autores del llamado realismo especulativo. *Grosso modo*, estos filósofos dibujan una ontología posthumana, postkantiana y postfenomenológica, en la que los objetos existen descentrados del sujeto y en la que lo humano es en sí mismo un objeto más y no aquel sobre el cual se miden los demás. Esto no está exento de cierta resonancia en Caillois cuando parafrasea a Madame de Staël diciendo que se necesita “una filosofía más extensa que abarque el universo en su conjunto y no desdeñe el lado sombrío de la naturaleza” (Caillois 1993:66). Para Denis Hollier tal descentralización ontológica en Caillois se basa “en algo como la pulsión de muerte freudiana, pero una pulsión de muerte cuyo poder de disolución es aún más radical”, trascendiendo los límites de la psique y borrando los límites entre objeto y sujeto (Hollier 1990:153). Una imagen que también es semejante a la descripción que hace por ejemplo Harman de las “bodegas vacías del ser”, donde la mismidad del objeto resuena en un eco eterno sin encontrar receptor o relación-red alguna:

“no es tanto una materia oscura e informe que la racionalidad nunca puede alcanzar, sino una colección de objetos inescrutables tan ocultos para los pájaros y los granos de arena como lo son para nosotros. Se trata de un mundo organizado, cortado en formas – pero en formas invisibles, formas sustanciales, que se separan de otros objetos aún cuando infringen daño sobre ellos” (Harman 2007:9).

Sin embargo es aquello que acerca ambas corrientes lo que también las separa, o mejor, donde la propuesta de Caillois – que más que volcada en la psique, como desmiente Hollier, sí parece estar preocupada por la materialidad y estética de la escritura en imágenes<sup>120</sup> – se vuelve bisagra entre el

---

119 Sería poco saludable no recordar que la atención a este movimiento por parte del arte y su proliferación en el ámbito de la estética viene promovida por el simposio *Speculative Realism*, del cual toma su nombre el movimiento, organizado en la Universidad de Goldsmiths en 2007, una de las escuelas de humanidades – y de bellas artes – más prestigiosas del Reino Unido. (Brassier, Ray, Iain Hamilton Grant, Graham Harman, and Quentin Meillassoux. 2007. “Speculative Realism” in *Collapse III: Unknown Deleuze*. London: Urbanomic.)

120 En su obra más “objetual” y post-humana sobre las imágenes impresas en determinadas piedras, el atributo recur-

sujeto-lingüístico que se vuelve cosa y el objeto asémico encapsulado en sí mismo.

De la analogía entre unos modelos y otros se produce un acercamiento material a las imágenes del lenguaje y a la cuestión literaria desde su forma más objetual – desde el texto y su manipulación – que puede establecer una igualdad de condiciones que permite hacer aflorar la complejidad de cada caso: “una relación detallada de estos circuitos magnéticos se desprende poco a poco de las señales imprevistas, de las vías que las unen”, una red que “se deja adivinar confusamente. Aflora en los sueños, las metáforas, las mitologías estables.” (Caillois, 1976a: 139) La defensa de la imagen y la imaginación hoy no pasaría por la mistificación de sus poderes como por el reconocimiento especular de ese poder en sus opuestos institucionales –la estética que atraviesa a lo científico, a lo académico, a la aridez analítica incluso– que siempre se han dicho a sí mismo exentos de esas ligerezas y ensoñaciones. Se trata pues de cubrir la brecha epistemológica que se abre entre el devenir de la psique-que-se-vuelve-cosa de Caillois y la crítica frontal de las nuevas metafísicas que ejemplifica la o-o-o<sup>121</sup> a la incoherencia antropocéntrica de un cientifismo<sup>122</sup> que se dice “objetivo” sin poder serlo. Un método de investigación en el que el lenguaje y las palabras son también cosas y no la seña exclusiva del sujeto: imágenes que sí riman en formas, quizá produciendo una sintaxis y una gramática inescrutables: objetos que se atraviesan sin dueño, coherentes como la luz del láser e impuros como la materia más oscura. Caillois resumía este programa epistemológico como una “lógica de lo imaginario” al final de sus estudios sobre el pulpo:

“Estoy seguro de que otra audacia, apoyándose en una gran cantidad de investigaciones y suscitándolas, conduciría a descubrir la clave de las analogías fundadas y de las conexiones discretas que constituyen la lógica de lo imaginario.” (Caillois, 1976a: 140)

---

rente es para Caillois el de la escritura – *L'écriture des pierres* (1970) – elemento que los realistas especulativos ven con recelo como prueba de la superioridad ideológica de una filosofía del sujeto frente a una del objeto.

121 Acrónimo de ontología orientada a objetos usado por algunos autores.

122 “[T]here’s a more insidious form of human-centric ontology, as found in many version of scientism. On the one hand, scientism insists that human consciousness is nothing special, and should be naturalized just like everything else. On the other hand, it also wants to preserve knowledge as a special kind of relation to the world quite different from the relations that raindrops and lizards have to the world. Another of putting it... for all their gloating over the fact that people are pieces of matter just like everything else, they also want to claim that the very status of that utterance is somehow special. For them, raindrops know nothing and lizards know very little, and some humans are more knowledgeable than others. This is only possible because thought is given a unique ability to negate and transcend immediate experience, which inanimate matter is never allowed to do in such theories, of course. In short, for all its noir claims that the human doesn’t exist, it elevates the structure of human thought to the ontological pinnacle.” Harman, Graham, 2011 en el blog de Timothy Morton: <http://ecologywithoutnature.blogspot.com.es/2011/10/harman-on-anthropocentrism.html> (consultado junio 2014)





### **3.4 ~~La crisis de la literatura:~~**

**La ciencia ~~del arte contemporáneo:~~**

**~~La crisis de la investigación en arte:~~**

**La investigación impura.**

Cerramos este apartado con la reproducción de la última parte del *Procès intellectuel de l'art* (1935) la “Crise de la littérature” – traducida como *Crisis de la literatura* en su versión castellana (Caillois 1993) –, que ha sido alterada convenientemente durante la preparación de esta tesis sustituyendo toda alusión a la literatura por la de arte contemporáneo.

Un texto cuyo significado literal, tras las debidas correcciones, busca más la ironía que el compromiso – la mofa necesaria de lo propio – mientras que su estética más insignificante y arbitraria – sus tachones, anotaciones y comentarios personales – constituye en sí misma un compromiso esencial con esta introducción al marco de una “ciencia de la impureza en el arte” (Caillois 1993:70). La propuesta no ha de ser entendida como un juego mallarmeano *à la coup de dés* o como un caligrama de Apollinaire, sino como un material plástico de investigación que es común a todas las humanidades y que opera desde la invención de la forma y la imagen textual.



## ARTE CONTEMPORÁNEO CRISIS DE LA LITERATURA

ART  
E C. No puede negarse que en la juventud actual existe una crisis de la literatura. Los mejores talentos se apartan de este tipo de actividad en provecho de preocupaciones políticas y filosóficas. Si admitimos que los mejores talentos son los más exigentes, fácilmente comprenderemos las razones de esta elección.

ART  
E C. Para empezar, en un tiempo en que los problemas políticos, económicos y sociales se traducen en amenazas continuas de desórdenes, no hay que extrañarse de que la literatura les parezca a tales individuos una distracción demasiado inocente y en todo caso inoportuna. Sin duda, algunas personas desconocen sus altas ambiciones, pero otras, al no encontrar en ella los medios de realizarlas, prefieren dedicarse directamente a disciplinas más ~~severas~~ pero más seguras.

HAY  
ADVI  
CIE-  
ATA  
EPI  
CA  
FAL  
OCÉ  
NTR  
ICA Es cierto que han existido siempre jóvenes teóricos políticos y jóvenes filósofos. Lo que es nuevo y grave es que, en la actualidad, estas preocupaciones se apoderan, precisamente, de quienes parecen los mejor dotados desde todos los puntos de vista para ser artistas puros y para continuar el esfuerzo literario. De suerte que ya no hay obras que valgan la pena. De todas las producidas por los jóvenes de la posguerra, sólo unas cuantas no revelan la ingenuidad de sus autores y no ostentan los signos patentes de ausencia de necesidad.

La palabra es importante. Parece que el arte <sup>C.</sup> ha tenido que colocarse en la triste situación en que hoy se encuentra en virtud de una necesidad interna. Poco

JUVENTUD, JÓVENES, JÓVE  
EPISTEMOLOGÍA EFÉRA?



NO ES  
ANARQUÍA

a poco, ha llegado a erigirse en un método privilegiado de conocimiento y ha creído, por consiguiente, que podía comprometerse, sin precaución ni garantía, en aventuras, cuando no metafísicas por lo menos cada vez más arriesgadas, que le ha conducido, entre otras cosas, a plantearse a sí mismo la confianza y a resolverla negativamente. Tal parece ser, esquemáticamente, la evolución de las ideas de Mallarmé a Dada, cuyo resumen es Rimbaud.

La poesía fue alcanzada a su vez. Para salvarla, hubo que considerarla como un *ejercicio* ligeramente superior a la práctica de un tema de griego o de álgebra (esta fue la actitud de M. Paul Valéry en la época heroica, quien después...) o como una *técnica* de exploración del inconsciente (era la posición del surrealismo en el momento en que tendía a confundir el poema con el texto automático). El prestigio que todavía tiene la palabra protege insuficientemente a la poesía contra quienes comienzan a denunciar en ella una parte considerable de inflamación nostálgica de pasiones dignas de mejor suerte. Les parece que es ventajoso *aislar el hecho poético*. Ya no podemos rendir acatamiento a la belleza más que en nuestras horas de debilidad. En las de tensión es indispensable un alimento más nutritivo, la ciencia, sin duda, si no sufriéramos una inclinación indefectible a las preguntas apasionantes tan próximas al umbral de la conciencia, de la imaginación empírica; preguntas cuyo estudio se emprende mejor o peor. Pero no renunciamos a aplicar en el dominio del arte el método de la ciencia, cuyo rigor, aquí más que en otros campos, nos parece necesario.

En todo caso, la plástica de los sonidos, de las formas o de los colores, bajo su doble aspecto de ritmo

UN HIPERCIENTISMO

DERIVADO DE LA

STÉTICA

(1993: 69)

SUPR  
OPIA

CON  
FIAN

ZA

2

EL

TR

UCCO

LAE

RET

ORI

CA

POS

TCCO

NCE

PTV

ALD

E UN

ART

E IN

TEL

ECT

UAL

INO

CUO



2  
FE  
CIEG  
A EN  
LA PR  
ORCI  
ÓN A  
UREA  
EL  
TEMA  
EN  
FRAN  
CES  
E IN  
GLÉS  
COINCI  
DE CO  
N 'SUJ  
ETO'

y armonía, que hasta hace poco se consideraba como la porción del arte que desafia más al análisis, hoy se pretende una simple estructura formal, reducida, cuyo interés real es casi nulo, y que al no aportar más que fenómenos naturales, no exige, en consecuencia, ninguna explicación adicional. Así, una misma proporción matemática rige la morfología de la mayoría de los organismos marinos y las perspectivas de un monumento o de un cuadro. Una misma ley (la disimetría es la condición de un fenómeno, la simetría lo es de su cesación) regula, a la vez, las modalidades de las reacciones químicas, la formación de los cristales y el ritmo de un poema o de un trozo de música. Podría decirse que la ciencia pura ha absorbido con facilidad el arte puro.

Pero no existe una ciencia de la impureza en el arte, es decir, una ciencia del contenido imaginativo: el "tema", cuyo olvido, aquí y allá, tanto se ha intentado. No es menos necesario, siguiendo a Rimbaud, abandonar toda actitud de adoración frente al desorden de la mente. *La imaginación no confiesa tan fácilmente como un culpable, con el pretexto de que está atormentada por los remordimientos.* En todo caso, no lo hace a quienes le rinden culto sino a quienes la oprimen. Por tanto, es necesario sujetarla a interrogatorio; fácilmente, pueden determinarse los medios:

- Constitución de experiencias que permitan provocar fenómenos imaginativos en las mejores condiciones de control.
- Elaboración y crítica de técnicas destinadas a esclarecer los determinismos inconscientes.
- Estudio objetivo y sistemático de todo género de convencionalismo espontáneo.

SENSIBLE

70

COMEDIA TERE: "LOS COMISARIO  
S/HISTORIADORES SON ADORA-



- Interpretación recíproca de los fenómenos del mundo interior y del mundo exterior, para colocar bajo una nueva luz el problema de las relaciones entre la subjetividad y la objetividad al poner de manifiesto la homogeneidad profunda del *Umwelt* y del *Innenwelt*.
- Información, con o sin comentarios, sobre depresiones, confusiones, angustias y experiencias afectivas personales.

- Actualización del problema del conocimiento, no tanto con la ayuda de los aportes continuos de las teorías modernas sobre la constitución íntima de la materia (está claro que no hay para ello una medida común y que es risible querer fundar, por ejemplo, la libertad psicológica en la relación de indeterminación del mundo intratómico) sino a partir de las construcciones epistemológicas exigidas por los problemas de la metodología científica contemporánea.

- Sería superfluo decir algo más. Podemos considerar que este programa ha comenzado ya a realizarse. Lo cual equivale a decir que la crisis de la literatura entra en su fase crítica. Sería también desear que esta crisis sea irreparable.

*Édition des Cahiers du Sud*  
Marsella, 1935

DEL  
CON  
OCI  
MIE  
NTO  
ARTI  
STI  
CO

OMAR SHARIF A PETER  
O'TOOLE EN L. DE ARABIA:  
(THESE ARE NOT SERVANTS,  
THESE ARE WORSHIPPERS!)

71

↑ ↑ ↑  
DORES PROFESIONALES'

FIG.3.6

#### 4. Anarco-epistepidemias.

##### Del anarquismo epistemológico a una epistemología del contagio.

El epistemólogo y filósofo de la ciencia Paul K. Feyerabend (Viena, Austria 1924-1994) – según la wikipedia padre del ‘anarquismo epistemológico’<sup>123</sup>– abrió en 1975 su *Tratado contra el método* (1975) (2010) con “la convicción de que el *anarquismo*, que tal vez no constituye la filosofía *política* más atractiva, es sin embargo una medicina excelente para la *epistemología* y para la *filosofía de la ciencia*” (2010:1). Una afirmación que desdice tan sólo cinco páginas después, argumentando en una nota al pie<sup>124</sup> que es en realidad el dadaísmo, no el anarquismo “puritano” y solemne, el que mejor describe los principios de su propuesta epistemológica:

“Al elegir el término ‘anarquismo’ para designar mi planteamiento, tuve en cuenta sin más, su uso general. Sin embargo, el anarquismo, tal y como se le ha practicado en el pasado y como se practica hoy día por un número cada vez mayor de personas, posee rasgos que no estoy dispuesto a defender. Se preocupa poco de las vidas humanas y de la felicidad humana (excepto de la vida y la felicidad de aquellos que pertenecen a algún grupo especial); además implica el tipo de dedicación y seriedad Puritana que yo detesto. Existen algunas excepciones exquisitas como Cohn-Bendit<sup>125</sup>, pero son minoría). Por estos motivos prefiero ahora emplear el término Dadaísmo. Un Dadaísta no sería capaz de hacer daño a una mosca, mucho menos a un ser humano. Un Dadaísta permanece completamente impasible frente a una empresa seria y sospecha siempre cuando la gente deja de sonreír, asumiendo aquella actitud y aquellas expresiones faciales que indican que se va a decir algo importante. Un Dadaísta está convencido de que una vida que merezca la pena sólo será factible cuando empecemos a tomar las cosas *a la ligera* y cuando eliminemos del lenguaje aquellos significados profundos pero ya putrefactos que se han ido acumulando a lo largo de los siglos (‘búsqueda de la verdad’; ‘defensa de la justicia’; ‘amor apasionado’; etc., etc.). Un Dadaísta está dispuesto a iniciar divertidos experimentos incluso en aquellos dominios donde el cambio y la experimentación parecen imposibles (ejemplo: las funciones básicas del lenguaje). Espero que tras la lectura del presente panfleto, el lector me recuerde como un frívolo Dadaísta y no como

---

123 Aunque como vemos a continuación él mismo desdijera esa acepción, al parecer sigue siendo moneda de cambio común para referirse a su obra filosófica. Cabe especular que el interés académico y oficial de vincular a Feyerabend a lo anarquista atiende a cierta medida disuasoria contra su pensamiento, mucho más rico y complejo que el de la mera etiqueta aunque indudablemente incómodo para según qué sectores.

124 Aunque no aparece anotado en ningún sitio, tal y cómo está escrita la nota, parece lógico pensar que ésta ha sido escrita posteriormente a modo de corrección o con motivo de la reedición del libro.

125 La referencia a Cohn-Bendit aquí, líder carismático de mayo del 68 y actual vieja gloria del Parlamento Europeo, no deja ser ciertamente irónica como ejemplo ‘exquisito’ de anarquista impuro, pero nuevamente hay que entender que la fecha original de publicación de *Tratado contra el método* es de 1975, en pleno auge del político alemán y tan sólo siete años después del mayo francés.



Como veíamos antes<sup>126</sup> la propuesta de Feyerabend entra dentro de la rara categoría de propuestas cognitivas y epistémicas que apuestan por un apelativo artístico desde la academia y desde la filosofía de la ciencia<sup>127</sup>. Esto, que parece algo menor y anecdótico es a mi parecer fundamental para hablar de una investigación académica en arte, y choca lo desconocida que sigue resultando su obra en nuestro ámbito, dada su especificidad y adecuación. A partir de esta premisa trataremos de dar cuenta de ciertos conceptos clave de la propuesta de Feyerabend, cuyo fin, *grosso modo*, podría resumirse en cierta desmitificación del método científico y la ciencia como práctica en favor de algunas actitudes *ad hoc* generalmente consideradas perjudiciales en el contexto del conocimiento académico. El objetivo inicial parece así el opuesto al que hemos ensayado en los primeros apartados – es decir, revitalizar lo científico con la estética y lo imaginario – pero la forma de hacer es similar a la de Caillois o Le Parc en su crítica abierta al egotismo artístico, esto es: mundanizar el método y el ámbito al cual uno pertenece, reconocer en él su contingencia histórica e introducirlo en una sintaxis más amplia del conocimiento, donde toda metodología tiene valor y donde el afecto parece jugar un lugar central en su legitimación.

---

126 Apartado 3.3 La ciencia de lo impuro, en este capítulo.

127 De igual o mayor importancia pueden ser consideradas las propuestas de autores como M. Foucault (Arqueología del saber 2010) (La voluntad de saber 1978), H. G. Gadamer (Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica 1984), J. Habermas (Conocimiento e interés 1982) I. Lakatos (Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales 2011) o T. Kuhn (La estructura de las revoluciones científicas 2006) éstos dos últimos muy presentes en las propias diatribas de P. Feyerabend. Insistiremos también aquí en que queremos separarnos de referencias más cercanas o habituales en el ámbito del arte – por la mera razón de que la episteme de Feyerabend es la única que parece tomar como modelo a un movimiento artístico como el dadaísmo.

#### 4.1 Introducción a Paul K. Feyerabend.

“Para mí se ha tratado, en vez de eso, de una serie de casualidades. Me sentí atraído por el arte, sobre todo de la recitación en el canto, porque tuve la oportunidad de asistir a alguna ejecución (de canto) excelente y porque tuve un maestro muy bueno. Me acerqué a la física porque encontré un profesor espléndido de física en la escuela superior. Después de lo cual seguí cursos de física en la Universidad. Comenzó a interesarme el método de la filosofía por casualidad, porque a la hora de querer leer ciertos libros de teatro y de escenografía debía comprarme un paquete entero en oferta especial a un vendedor de libros usados, en el cual estaban incluidos también libros de filosofía. Comencé, así, a leerlos, sólo para reducir mi pérdida económica, y fui capturado entonces. Me encontré inmerso en el estudio de la filosofía. También otra vez por casualidad comencé a enseñar filosofía ya que, encontrándome en Viena sin dinero, una amiga, Elizabeth Amscombe, me dijo: hay un trabajo disponible en Oxford. ¿Por qué no mandas una petición para la cátedra de filosofía y presentas una petición en Oxford y también en Bristol y a Australia? Por buena suerte, obtuve el trabajo en Bristol. Al principio no tenía una preparación específica porque no había estudiado nunca directamente filosofía o filosofía de la ciencia. Debía entonces aprender la materia enseñándola. Y poco a poco me vi inmerso cada vez más en los argumentos justamente porque debía tener alguna noción sobre ellos. Gracias a la actividad de enseñanza y a la participación en congresos y convenciones entré en contacto con un gran número de filósofos y filósofos de la ciencia ilustres. Una frecuentación que me llevó, al final, a la convicción de que todo aquello que estaban diciendo no era del todo justo. Entonces, comencé a contraponerme a sus tesis. De este modo, así, es el verdadero origen de algunos de mis ensayos, no porque me encontrara sentado escribiendo y surgiesen sino porque en el transcurso de un congreso me levantaba para dar algunas objeciones contra otras afirmaciones hechas por el que estaba hablando en aquel momento. Como estaba prevista la publicación de las actas de ese congreso, debía poner por escrito todo aquello que había dicho. Y así, a la postre, nacieron algunas de mis publicaciones. Mi itinerario intelectual, como se puede comprobar, no ha sido otro que el fruto de una serie de casualidades.” (Feyerabend 1994, min 0:54 – 3:03)<sup>128</sup>

Resumir el pensamiento de un filósofo como Feyerabend, como resumir el de cualquier otro autor,

---

128 El extracto es de una entrevista es en la televisión Italiana y la fecha no está clara. En su libro *Knowledge, science and relativism* (Feyerabend 1999) (ed. John Preston) se cita la publicación (1995) “Erkenntnis und Praxis – Gefahren der Abstraktion, Fallgruben des Realen” en *Lettre Internationale*. Sommer, pp 20-3 (The text is based on an interview with an Italian television statement).” La entrevista se puede encontrar en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QqlbmfvS4oU> (consultado 1-2-2015)

resulta una tarea del todo imposible y más si cabe para un Licenciado en Bellas Artes o Máster en Teoría y Práctica de las Artes – como es el caso. Acaso puede conseguirse con una tesis monográfica en filosofía o apenas empezar a vislumbrarse en un libro docto como el de Eric Oberheim (2006)<sup>129</sup> de más de trescientas páginas, exclusivamente dedicadas a este fin. Nuestra aproximación es en ese aspecto superficial, ensayo experimental o apariencia filosófica. Otra vez imagen y forma filial del conocimiento. Lo curioso en este caso, en el de Feyerabend, es que es precisamente esta aproximación más imberbe u osada la que más se refuerza con su lectura exhaustiva. Nos invita a no tomar demasiado en serio su contenido para deleitarse en su textura y sus formas, animando al proceso diagonal de estudiar su obra cruzada con otras.

El estilo de Feyerabend es siempre retórico, polémico, al punto de que “su prosa teatral hace difícil saber cuándo está expresando una convicción seria y propia o cuando está siendo sarcástico para llevarse el gato al agua” (Oberheim 2006:30-31). Su uso de la citas no es menos interesante y resume bien las condiciones materiales del texto a las que todo autor está sujeto. Oberheim por ejemplo incide en que en la primera versión de *Contra el método* hay un verdadero galimatías referencial de 221 notas al pie, que equivalen a cerca de 37 páginas de letra pequeña (Oberheim 2006: 30) – en lo que supone un verdadero “libro dentro del libro” – y en esa misma línea, muchas de sus publicaciones son “collages de trabajo anterior”, montajes de “pasajes similares” y “ejemplos notables de corta y pega” (Oberheim 2006:30), lo cual parece obrar el efecto de diferencia por repetición “dificultando su interpretación” (Oberheim:30). Podemos pensar ya que sean estas las formas concretas del trabajo epistemológico fácilmente extrapolables a un marco de trabajo en arte, performativo y por montaje.

Desde el ámbito de la imagen y los estudios visuales podríamos ver en Feyerabend a una especie de versión menor o tardía de autores como W. Benjamin<sup>130</sup>. Sin embargo, lo que le diferencia de estos autores es quizá que su discurso filosófico no está promoviendo un afuera crítico como que está lo más dentro posible de lo científico. Eso es precisamente lo que nos interesa y lo que legitima su pertinencia en nuestro planteamiento; tratar de indexar formas parejas en ámbitos tan dispares del conocimiento que no llegan a tocarse bibliográficamente pero que como en la biblioteca Warburg

---

129 Todas las citas de E. Oberheim en adelante son traducciones mías.

130 Sobre este aspecto benjaminiano ha dicho Didi-Huberman: “Walter Benjamin expresará, más tarde, con dos fórmulas admirables: no sólo “la historia del arte es una historia de las profecías”, entre ellas políticas, sino que también corresponde al historiador en general el abordar su objeto –la historia como devenir de las cosas, los seres, las sociedades– “a contrapelo” o “a contrasentido del pelo demasiado lustrado” de la historia-narración, esta disciplina desde hace tiempo alienada por sus propias normas de composición literaria y memorativa. El montaje será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino” (Didi-Huberman 2013 *Cuando las imágenes tocan lo real*)

comparten un estante hipotético<sup>131</sup>; atisbar imágenes y coincidencias menos evidentes, diagonales, tal y como opera la lógica diagonal en la ciencia de Caillois.

En ese sentido Feyerabend se cuida siempre de recordar que no hay en él pensamiento original sino composición y re-mezcla. En 1965, en lo que se califica como su último intento de construir un empirismo tolerante y popperiano<sup>132</sup>, decía: “yo mismo no soy consciente de haber producido una sola idea que no esté ya contenida en la tradición realista y especialmente en la aproximación del profesor Popper a ésta” (Feyerabend 1965:251). La misma cita que, extirpada su referencia a Karl Popper, es decir, re-mezclada<sup>133</sup>, le sirve a Oberheim para construir ese retrato, ese efecto de realidad anárquico del autor, que perdura en nuestros días: “Feyerabend subrayó repetidamente que ninguna de las ideas presentadas en sus textos era realmente suya. Por ejemplo: “ «yo mismo no soy consciente de haber producido una sola idea que no esté ya contenida en la tradición realista» ”” (Oberheim 2006:39). Si seguimos el juego, nosotros mismos, en tercer orden de amputación podríamos también citarle diciendo algo aún más radical como “yo mismo no soy consciente de haber producido una sola idea”. Y alguien que citara esta tesis podría acabar sintetizando todo con un “yo mismo no soy consciente”, que paradójicamente recuerda a una de sus famosas afirmaciones: “yo no soy un *qué*, soy un *quién*” (Feyerabend 2003:182). Es revelador observar cómo la extirpación del origen autorial, que da pie a cierta forma de lo inconmensurable – una de las nociones clave en Feyerabend – emerge aquí a cada iteración como una cara de Bélmez en el hogar cada vez más impersonal y anónimo que le construye la cita: como si citar parcialmente a un autor fuera automáticamente dejarse contagiar por su ausencia, convertirse en *rostridad*<sup>134</sup>, en ectoplasma, en excrecencia de la página; ó como si citar su falta de originalidad forzase cual palabra mágica sobre el relator que cita esa misma forma perpetuando y perdiendo a cada iteración un poco de su origen, cada vez más fracturado y expandido, más roto de significado y más forma de vida; mas meme. Lo que nos queda es una filosofía – una epistemología, mejor; una epistemología, menor; una forma,

---

131 Sobre este asunto ver subpartado 5.3

132 Feyerabend es también conocido por ser discípulo de Popper y rebelarse posteriormente contra sus tesis. Ver la entrada “Paul Feyerabend” en la enciclopedia de filosofía de Stanford: “Publication of the first part of the essay “Problems of Empiricism”, and his “Reply to Criticism”, in which Feyerabend made his last serious attempt to construct a “tolerant”, “disinfected” empiricism. Although beginning to put some distance between himself and Popper, Feyerabend was still able to write a glowing review of Popper’s *Conjectures and Refutations*” <http://plato.stanford.edu/entries/feyerabend/> (consultada 1-6-2015)

133 En rigor la cita no está descontextualizada pues se complementa con otra cita del autor en la que menciona apunta a la fuente original. Pero no hay mención a Popper en ese pasaje sino celebración de la tendencia de Feyerabend a no tener nunca fuentes fijas o fácilmente rastreables.

134 “Los rostros no son, en principio, individuales, definen zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes. De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante. El rostro es redundancia. Y hace redundancia con las redundancias de significancia o de frecuencia, pero también con las de resonancia o de subjetividad. El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo.” Deleuze, Guattari (2008:174) Capítulo 7. “Año cero, rostridad” en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2008).

peor – que es al tiempo rima, juego del teléfono escacharrado y concreción imprecisa<sup>135</sup>:

“Yo no he inventado las opiniones que tengo, las he tomado, por casualidad, de periódicos, obras de teatro, novelas, debates políticos e incluso, de vez en cuando, de algún libro de filosofía. Algunas de estas opiniones, pensaba yo, eran excelentes y, como habían sido difamadas por ignorantes (entre ellos algunos que se autodenominaban filósofos), merecían una buena defensa y yo decidí defenderlas. No sólo defendí su contenido, sino también el estilo de vida que representaban. El mejor contenido, el mensaje más liberador, se transforma en su contrario cuando es confundido por personas con «la verdad» o «una conciencia» en sus almas y una expresión mezquina en sus rostros” (Feyerabend 2003:182).

---

135 Dice Oberheim: “Feyerabend was not always forthcoming about the sources of his ideas” he “borrowed his notion of incommensurability, perhaps even the term “incommensurable” itself, from separate sources, neither of which he ever properly acknowledged”. (Oberheim 2006:39) líneas antes de que él obvie en su cita a Popper, “padre filosófico” del austríaco.

## 4.2 La epistemología dadaísta.

“una ciencia, tal y como la conocemos, sólo puede existir si [...] revisamos de nuevo nuestra metodología, *admitiendo ahora la contrainduccion además de aceptar hipótesis no fundadas*. El método correcto no debe contener reglas que nos obliguen a elegir entre teorías sobre la base de la falsación. Por el contrario, las reglas de dicho método deben hacer posible elegir entre teorías que ya fueron contrastadas y resultaron *falsadas*” (Feyerabend 2010:49)

Los motivos que llevan a Feyerabend a articular su teoría del conocimiento son igualmente variados e imposibles de resumir aquí<sup>136</sup>. Trataremos en todo caso de distinguir cuatro claves contextuales, más o menos parciales pero más o menos concretas – a las que sin duda el experto epistemólogo podría añadir más precisión.

1) En primer lugar se trataba originalmente de una invitación, más bien de una “provocación”, a su colega y opositor Imre Lakatos para debatir abiertamente sobre el racionalismo y el método científico. El *Tratado* de Feyerabend debía ser la primera parte de un libro a la que Lakatos daría luego respuesta, rebatiendo sus argumentos, algo que no pudo consumarse por el fallecimiento inesperado de éste último en 1975. 2) En segundo lugar, *Tratado contra el método* es también una respuesta, “un panfleto” como dice el mismo autor<sup>137</sup>, contra algunas de las ideas expresadas por Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* (2006). Según hace notar Anthony Gavin (2011) las semillas del anarquismo epistemológico pueden verse en un par de cartas enviadas por Feyerabend a Kuhn entre 1960 y 1961 en las que critica un borrador de *La estructura*, y en otra dirigida a Lakatos en la que comenta estar desarrollando cierto humor de época “anti-teórico” en reacción a Kuhn. 3) En tercer lugar, no se puede entender la propuesta de Feyerabend sin el pensamiento liberal de John Stuart Mill<sup>138 139</sup> (*Sobre la libertad* 2014) - (Feyerabend le cita profusamente en 2010:4,32,37,146,157,159,176,215) en el sentido de que la verdad proviene de una pluralidad de opiniones y que el individuo no debe estar constreñido a un único método de pensamiento

---

136 Feyerabend no ha sido tratado fuera del ámbito de la filosofía de la ciencia y en virtud de su propia metodología anarquista resulta todavía más difícil acotar hacia donde conduce su filosofía, a menudo malinterpretada por su estilo provocador e irreverente. De esta dificultad ha dado cuenta precisamente el estudio reciente de Eric Oberheim publicado en 2006, *Feyerabend's Philosophy*.

137 En lo que parece una clara alusión a los *Panfletos revolucionarios* de P. Kropotkin (1970).

138 No confundir sin embargo con la defensa de la retórica neoliberal con la que Feyerabend es especialmente crítico en “Expertos en una sociedad libre” y “Hacia una teoría dadaísta del conocimiento” en *¿Por qué no Platón?* (Feyerabend 2009): “No nos dejemos engañar por la retórica liberal y por la aparente gran tolerancia con las que algunos propagandistas de la ciencia se nos presentan. Preguntémosles si estarían dispuestos a que otras opiniones, por ejemplo las de los hopis, ocuparan entre los fundamentos de la educación el lugar preeminente que hoy ocupa la ciencia: ¡pronto veríamos cuán estrechos son de hecho los límites de esta tolerancia” (2009:61).

139 “Bueno Martínez (1973) afirma que la concepción de Feyerabend es un bricolaje con ingredientes de la tradición liberal (Stuart Mill), y la tradición revolucionaria (Lutero Lenin), algo así como un tosticismo verbal ... su obsesión será afirmar siempre que los hechos resisten a las teorías, y resistir no es falsar, sino mostrar la complejidad, la inconmensurabilidad, la inagotabilidad de la realidad (1973:305)” (Bueno Martínez en Saez Alonso 2012:82)



(Wilkins 2007). Actuar a la contra, oponerse al hecho de que el consenso de la ciencia deviene en ideología, sería entonces un acto humanista y un tipo de práctica crítica coincidente con el propio hacer anarquista o dadaísta. Feyerabend explica que al analizar el método científico en la historia descubriremos “que no hay una sola regla, por plausible que sea, y por firmemente basada que esté en la epistemología, que no sea infringida en una ocasión u otra” (2010:7). El no someterse a ciertas normas o violarlas involuntariamente sería una práctica liberal habitual, paradójicamente “razonable y *absolutamente* necesaria para el desarrollo del conocimiento”, ya que “dada cualquier regla fundamental o necesaria [...] siempre existen circunstancias en las que resulta aconsejable no sólo ignorar dicha regla sino adoptar su opuesta” (2010:7).<sup>4</sup> Finalmente es también una respuesta a K. Popper y a sus seguidores<sup>140</sup> – él mismo habiendo sido discípulo y defensor suyo en su primera etapa – con la que, resumiendo de manera muy gruesa, viene a negar el principio de refutación al considerar que éste sólo pone impedimentos al desarrollo de la ciencia, no permitiendo hipótesis alternativas hasta que la primera haya sido falsada (Gomez López 2004, Oberheim 2006). Así, para Feyerabend la única regla de falsación de teorías consistirá en compararlas, no con la experiencia, como sugerirán Popper y Lakatos, sino con sistemas teóricos combinados con ésta. La evidencia relevante para la contrastación de una teoría T1 basada en una observación O, a menudo sólo puede ser sacada a la luz con ayuda de otra teoría T2 compatible con la misma observación O pero incompatible con los principios de T1 (Feyerabend, 2010:19). Esto es, en el fondo lo que hacemos con Caillois y Feyerabend, o lo que intentaremos hacer con Barthes y el barómetro<sup>141</sup>.

Despejada cierta incógnita sobre sus intenciones, nos interesará profundizar en las consecuencias que tiene el cambio de terminología de anarquismo a dadaísmo. Lo haremos en Feyerabend primero, pero también en el ámbito más amplio de un marco de conocimiento específico del arte. Nos basamos para ello en la única teoría epistemológica con apellido artístico, la epistemología dadaísta, que en efecto no viene del arte y los artistas, pero que tampoco viene del contexto de sus disciplinas hermanas – la historia o la estética – sino de un ámbito ‘disciplinarmente’ alejado como es la filosofía de la ciencia.

Sabemos por la nota introductoria y por su desarrollo posterior en el ensayo más corto “Hacia una teoría dadaísta del conocimiento” (Feyerabend 2009) que lo que no termina de convencerle a Feyerabend del anarquismo es precisamente su puritanismo, del todo incoherente con la concepción

---

140 Dice Gomez Lopez (2004:39): “Para el profesor Cañibano (1979), la metodología aportada por Popper se estaba convirtiendo en dogma a pasos agigantados: la búsqueda incesante de falsación por los científicos de sus propias teorías a fin de proceder al rechazo de las mismas era algo que no se daba en la realidad, pues es un hecho que las teorías seguían siendo utilizadas aún sabiéndose falsadas, toda vez que los científicos no disponían de otras más satisfactorias”. Y añade que “Las críticas al planteamiento de Popper provienen de autores, sobre todo de Feyerabend ... que consideran que sus reglas son demasiado severas, estando más próximas a ocultar que a promover el conocimiento científico”. (sin página) (online)

141 Subapartado 6.1

impura del mundo que se le presupone al movimiento. El autor sostiene que “los anarquistas profesionales se oponen a cualquier tipo de restricción [...] y sin embargo aceptan sin protesta alguna todos los rígidos criterios que científicos y lógicos imponen a la investigación y a toda actividad que produzca conocimiento” (2010:5). Un movimiento que paradójicamente “quiere acabar con las instituciones establecidas pero no toca la ciencia” (Feyerabend 2009:60).

Es a partir de esta inviolabilidad institucional que Feyerabend va a elaborar una crítica sobre el ‘aforamiento’ político de la ciencia, no ya en el anarquismo, sino en el propio sistema democrático: “la ciencia ya no es sólo una institución más, sino que se ha convertido en parte de la estructura fundamental de la democracia del mismo modo que en otra época la iglesia constituyó una parte de la estructura básica de la sociedad” (Feyerabend 2009:59). Estas palabras expresadas originalmente en 1980<sup>142</sup> tienen todavía sentido, en tanto que el poder de la ciencia, en el sentido más profesionalizado y coloquial del término, no es sólo incuestionable sino que el defender la ciencia, sin preguntarse qué tipo de ciencia, es altamente rentable políticamente incluso para los partidos más críticos y progresistas – el caso reciente de España (2011-14) es en ese sentido paradigmático<sup>143</sup>.

Para Feyerabend esta fe en la ciencia, este carácter dogmático de “lo que es bueno y valioso para la humanidad” que todavía está presente en nuestras universidades, estaría justificada por su papel revolucionario en los siglos XVII y XVIII, donde los científicos “rebatían la imagen armónica del mundo de siglos anteriores” y “transformaban las condiciones sociales” (2009:9), esto es, cuando la ciencia era entendida como un proceso de cambio y no de estabilidad. Ciertamente se trata de una visión caricaturizada de la ciencia actual, y sobre todo, poco aplicable a las ciencias humanas, a las humanidades, que de alguna forma ya pasaron también por su propio proceso deconstructivo y autocrítico, flexibilizando sus métodos. Martínez Freire (1988) ha escrito que la actitud de Feyerabend “es útil para evitar dogmatismos en Metodología pero su radicalidad le lleva a olvidar la existencia de patrones de descubrimiento que son eficaces” (1988:104) algo que también nosotros hemos anotado en su lectura [fig.4.1 y 4.2]. Pero desde una posición dadaísta debemos entender que tal eficacia de descubrimiento será tal sólo en relación al contexto en donde se haga su lectura. Esto es, siempre que no sea universalizable sino que esté circunscrita a ámbitos de lectura donde la teatralidad ideológica y performatividad institucional sean coincidentes – algo parecido a lo que Barthes llamaría una nueva objetividad de “lo inteligible”<sup>144</sup>. Sin ser una imagen sólida del conflicto dogmático-político de lo científico, no cabe duda de que cierto grado de esta aceptación ingenua, positiva y buenista de la ciencia persiste como seña de identidad del conocimiento académico sobre

142 Originalmente publicado en *Unter dem Pflaster liegt der Strand* (Feyerabend 1980) Karin Kramé Verlag, Berlin.

143 Pues incluso cuando la defensa de la inversión en ciencia se hace desde las humanidades y el pensamiento crítico universitario, sufrimos secretamente y en silencio que el grueso del presupuesto irá siempre a los productos aplicados de la ciencia más “tecnológica” y “utilitaria”, siguiendo la lógica imperante del capital cognitivo o de la economía del conocimiento.

144 Ver Parte II

miembros de una cultura ajena, que tienen ideas extrañas y que viven de acuerdo con su propia moral, frente a una serie de prescripciones. La educación entonces consiste en hacerles sensibles a estas prescripciones de tal modo que no sólo acaben obedeciéndolas, sino que lleguen a considerarlas parte de la naturaleza de las cosas. La diferencia entre las prescripciones de los intelectuales y las de los funcionarios colonizadores que les precedieron estriba en que las de aquéllos son «objetivas» y en que no parece que los intelectuales utilicen la fuerza bruta para imponer sus opiniones. No obstante, esta diferencia no se puede tomar realmente en serio.

La fuerza bruta no está en manos de los intelectuales mismos, sino en las del gobierno para el que trabajan. Las normas hablan de una forma «objetiva» porque se han hecho precisamente para eso, porque sus promotores, convencidos desde luego de la supremacía de sus modos de vida, son demasiado civilizados (¿o cobardes?) como para confesar abiertamente su negocio —la expansión de su propia ideología de casta, más allá de los límites de la misma—, pero no son lo suficientemente civilizados como para acabar con él: y así, improvisando y jugando al escondite, inventan un lenguaje que da órdenes pero no en nombre de un dios o héroe de la casta, sino sin identificar a la persona o grupo responsable de su contenido, con lo cual pueden continuar imponiendo sus opiniones sin someterse a la crítica e incluso pueden contar con que se les alabe por el hecho de someterse con tanta complacencia a normas que parecen dirigirse a toda la humanidad. Sin embargo, en este aspecto yo prefiero decididamente a nuestros antepasados «primitivos», que no tenían reparo en declarar que su ley era la ley del Universo, que sus dioses eran los únicos realmente poderosos, y luego intentaban propagar esta ley en nombre de su casta y no en nombre de una nebulosa «verdad» o «razón». Así pues, el relativismo se nos presenta no

VIOLENCIA  
ESTRICTAMENTE  
FÍSICA

OK HAB  
LA MAYOR  
PRESENCIA  
DE VIOLENCIA  
FÍSICA

74 COSTA DE UNA MAYOR PRESENCIA  
DE VIOLENCIA FÍSICA - CONCEDÁMOSE  
AL MÉTODO?



→  
HMMM  
CÓMO SE  
DEFIEN  
ND EL  
A.E. SI  
NO ES P  
OR MEDI  
O DE CI  
ERTA  
~~VENTAJA~~  
COHEREN  
CIA IN  
TELECT  
UAL?

dios institucionales. Sin embargo, el contenido de la educación no puede consistir tampoco en una combinación distinta de dogmas. Es cierto que, a fin de cuentas, los niños van a crecer y van a decidir convertirse en científicos, chamanes o narradores de cuentos, lo cual les llevará a estudiar con detalle la ideología escogida, quién sabe si con exclusión de todas las demás. Aunque así sea, ésta es una decisión que no se puede tomar de antemano. Hay que hacerlo teniendo plena conciencia de todas las alternativas posibles, de modo que la convicción de *haber escogido lo mejor para uno mismo* no se convierta en una creencia en la superioridad objetiva de la cosa elegida. Si se piensa que estas alternativas siempre se han presentado de tal modo que más bien fortalecían las tendencias dogmáticas de cada individuo —a saber: el deseo de encontrar una «verdad» y la determinación de defender esta «verdad» frente a cualquier dificultad—, entonces resulta evidente que es necesario reducir la influencia de opiniones atractivas, fundamentadas y bien presentadas. *El problema no es tanto el de cómo introducir ideas en una cabeza, sino el de cómo preservar a esta última de ser aplastada por las primeras.* A un niño hay que protegerlo de la falsedad tanto como de la verdad, pues en caso contrario nunca estará en condiciones de tomar una decisión libremente ni de poder superar los errores de su tiempo (tal y como describen la cosa los buscadores de verdad). Esta protección no consiste en ofrecerle una versión debilitada; por el contrario, el joven tiene que verse enfrentado, en todos los ámbitos, a los mejores propagandistas; tiene que aprender los métodos de propaganda más dispares, incluyendo el de la argumentación; la protección radica precisamente en la diversidad, en la gran variedad de concepciones que el niño aprende. Un niño aprende todas estas opiniones como si se tratase de una serie de narraciones o lenguajes diferentes; la elección que haga después del lenguaje o la narración que más le guste es cosa suya; tam-

¿NO ES ESTA  
DIVERSI. UN VALOR 'OBJET  
IVO' O  
DE LA POS MODERNIDA

la que trabajar, debatir y revolver. Nos es útil como imagen histórica algo desfasada, pero también como imagen pantalla sobre la que rebotar algunos de los casos que hemos estado tratando.

Es curioso percibir los ecos artísticos en la argumentación de que “la ciencia del siglo XX ha renunciado a toda pretensión filosófica y ha pasado a ser un gran negocio. Ya no constituye una amenaza para la sociedad, sino que es uno de sus puntales más firmes” (Feyerabend 2009:10). El parentesco de esta afirmación se hace extensible a las críticas de Julio Le Parc al arte o al sentimiento generalizado que dio pie al arte conceptual, en contra del aburguesamiento de las vanguardias. En un grado quizás menos sorprendente pero igualmente notable, es parejo también a nuestra propia situación dentro de lo que el neo-liberalismo llama ‘economía del conocimiento’ y el pos-marxismo llama ‘capital cognitivo’: una constatación de que la rentabilidad del conocimiento es más importante que sus riesgos. No es que la filosofía o la investigación hoy estén reñidas con el gran negocio, pues sería este un argumento del todo puritano y muy poco crítico. O si lo están ha de ser no tanto porque uno se ‘gane bien la vida’ con ello, sino porque etimológicamente negocio es ‘negar el ocio’. Si se entiende la frase de Feyerabend en el contexto más amplio de su crítica a lo profesional y a una sociedad regida por “expertos” (2009), quizás si sigue siendo una máxima aspiración del conocimiento crítico el señalar a la literalidad tecnocrática que amenaza y atraviesa los campos profesionales del arte, conocimiento, política, etc. Ian J. Kidd (2013) ha hecho notar que ese juego a la contra de lo impuro es lo que subyace a la deriva de Feyerabend hacia el arte y hacia el Dadá como una definición más precisa en su imprecisión, un gesto que no es mero ejercicio retórico sino que es filosóficamente significativo.

El problema fundamental de lo que Feyerabend define como “anarquismo político” reside en que a éste le gustaría acabar con toda forma de vida diferente a la suya. El anarquismo epistemológico supera ese obstáculo no sólo al permitir esa convivencia – pues se limita al ámbito de lo cognitivo y no a toda las facetas de la vida – sino entendiendo la necesidad de contrarios, hasta el punto de llegar a defender al positivismo más rancio en según qué lugar y contexto: el anarquista epistemológico “nunca permanece eternamente a favor ni en contra de ninguna institución o ideología” (Feyerabend 2009:11). Sobre esta premisa, el dadaísmo – que Feyerabend reconoce muy cercano al anarquista – parece aportar una diferencia tan sutil que por momentos parece puramente cosmética: y es que para ser un dadaísta habría que ser también un antidadaísta, esto es, incorporar la máxima dadá de que razón y antirrazón se pertenecen mutuamente (Richter 2003).<sup>145</sup>

Anthony Gavin (2013) ha definido a esta diferencia de matiz entre anarquismo y dadaísmo como

---

145 Este es uno de los cruces más curiosos entre Caillois y Feyerabend, pues para el sociólogo francés es la impureza, el “contra-si-mismo” de los surrealistas – y por extensión de los dadaístas – lo que deriva pronto en un dogmatismo de lo impuro, que lejos de alentar el misterio y la imaginación anulaba la producción de imágenes incómoda del empirismo – que es ella verdadera contaminación para el arte.

algo parecido a un “anticlímax”: y es que para el autor el desplazamiento de Feyerabend de anarquismo a dadaísmo no supone ningún cambio sustancial, “nada metodológicamente normativo queda significado en el desplazamiento terminológico”, pues ambos términos comparten un programa epistemológico y político prácticamente idéntico (Gavin 2013:11). Para Gavin los efectos transformadores de esa decisión pudieran encontrarse en las formas del filósofo, en “una evolución en su actitud o humor filosófico, desde una postura de agresividad a otra de vacile provocativo, como si ese encuentro personal con lo absurdo dejara huella en el espíritu en la forma de cierta levedad” (Gavin 2013:12). El autor también especula con que pudiera ser síntoma de un agotamiento de la marca, de un cierto rechazo a ver cómo se abusaba de la rúbrica anarquista para invalidar sus argumentos, igual que abandonaron algunos existencialistas el existencialismo con la llegada de Sartre (Gavin 2013:12). De todas, la opción más convincente parece ser la de que Feyerabend, en su quitarle peso a las cosas, hubiera “usado la palabra anarquismo como martillo para aplastar lo anterior, sólo para caer en la cuenta de que la fuerza destructiva de la farsa y la comedia era una herramienta más apropiada” (Gavin 2013:13).

Ahí es donde el diferencial entre una epistemología dadaísta y una anarquista parece hacerse más evidente. El dadaísmo supera a la sombra totalitaria anarquista más dogmática y actúa como matiz estético de las aspiraciones del rigor científico. En su movimiento en abismo hacia lo más concreto, y hacia lo artístico como adjetivo de su epistemología, Feyerabend crea un hueco. El dadaísmo dentro del anarquismo construye alrededor suyo una película de aire – como la que separa a las figuras abismadas de la matrioska rusa – con la que consigue separarse del dogmatismo que denuncia en la ciencia y reclamar el absurdo como escudo, que no es sino la imagen, la sacudida afectiva, el humor y la ironía, y la teatralidad de los enunciados. Como apunta Gavin (2013), el anarquismo político contiene a Dadá y Dadá contiene todo lo que el anarquismo epistemológico pretende ser (2013:11). Hay ahí límite, resquicio liminar, que en el caso de Feyerabend podría ser algo así como la matrioska con bigote que termina la saga familiar, o el hermafrodita que altera todo orden normativo<sup>146</sup>. Una vez instalado en ese límite provocativo de la comedia – en ese espacio heterotópico del afecto por el arte desde la filosofía del conocimiento – pueden aflorar ideas que de otro modo serían consideradas en nuestro ámbito académico como un suicidio intelectual y profesional.

En ese sentido, la propuesta más radical de Feyerabend en términos académicos es la de abordar el “fantasma del relativismo” como “la única idea *general* compatible con la de una sociedad libre” (Feyerabend 2009:66). El epistemólogo dadaísta reconocerá en ello una deriva por terrenos panta-

---

146 Es interesante ahondar quizás en esta imagen. El hombrecito con bigote, Ka, en el cuento tradicional ruso, aparece aquí como la forma que ya no puede reproducirse sin más sino que tiene que copular, diversificarse y contaminarse con otras sagas o con otra enorme matrioska que le cuadripleque en tamaño. Lo matriarcal es aquí patriarcado formal: las muñecas como una línea sucesoria de formas hereditarias puras en las que la mujer con bigote aparece como un desclasado, una anomalía que rompe la mecánica reproductiva y que no puede albergar ni controlar la vida sino ayudar a reproducirla en otros lugares. Ha de abandonar su consanguinidad, su bloque de madera original, y diseminarse.



nosos y callejones sin salida, “donde apelar al sentimiento sirve como argumento” y donde prima lo “conmovero” (67). Entenderá que este tipo de argumentación asusta a expertos e intelectuales no sólo porque amenaza su posición y función social, sino porque históricamente va asociado a la idea de “ruina social”: el relativismo es para el historiador la ideología que está detrás de “lo que ocurrió en el III Reich” o la responsable de lo que ocurre con “los fascistas” o “los marxistas”<sup>147</sup> (67). En efecto, sabemos históricamente que el relativista no está exento de ser instrumentalizado para fines execrables, pero para Feyerabend éste no está en contra de la necesidad de la argumentación ni niega la posibilidad de que sea deseable convencer a otros de ideas que merece la pena defender. El relativista no impide la validez de determinadas opiniones ni cuestiona el hecho de que “algunas ideas tienen éxito mientras que otras presentan todos los síntomas de estar condenadas a un triste fracaso” (67). No es amoral sino multiplicidad ética del cambio. Lo que define al relativista –lo que le permite enunciar que “*una sociedad libre puede existir sin una verdad y una moral comunes*” que cristalicen en la ciencia (66)– no es la ausencia de fines, ni la negación de cierta utilidad en el acierto y el fallo. Lo que niega el relativismo de Feyerabend es que el éxito o el fracaso de la argumentación y el conocimiento tengan nada que ver con cuestiones objetivas ni con su universalización, sino que están relacionados con el gusto, la preferencia afectiva, *el sabor* y la transformación interesada del individuo:

“El relativista se sumerge en el fragmento de cultura, que se despliega en el transcurso del intercambio, en lugar de contemplarlo desde fuera y reaccionar sólo ante aquellas partes que armonizan con los principios del racionalismo. De esta manera cada debate se convierte tanto en un campo de estudio como en un proceso de educación de todos los participantes, por lo que, posiblemente, el relativista abandonará el debate como un hombre completamente transformado” (Feyerabend 2009:69)

Este retrato del investigador como relativista recuerda también a la imagen *del maestro ignorante* Joseph Jacotot (Rancière 2009) que sin saber holandés – y viéndose obligado a enseñar francés a un regimiento de los Países Bajos – decide que sea una edición bilingüe del *Telémaco* el que enseñe a sus alumnos aquello que él ignora, transformándose a sí mismos con la práctica de la traducción en la lectura. Para la epistemología dadaísta este tipo de “oportunismos” son a menudo un reflejo más honesto de cómo avanza el conocimiento que el de las justificaciones que sólo conducen a la autoridad técnica. Y es que para Feyerabend si el intercambio cultural ha de ser coherentemente impuro se “necesita todavía en menor medida el mito de la verdad objetiva”, que históricamente nos ha llevado a considerar “nuestros propios logros insignificantes como si fueran universalmente obligatorios” (72)<sup>148</sup>. El relativismo se dibuja así como una posición crítica frente al pasado colonial

147 El texto original es de 1980, pre-caída del muro.

148 Se podrá decir que esto ya está presente en el proyecto posmoderno; en la deconstrucción derrideana; en la his-

de la razón ilustrada pero también como una fórmula aplicable a muchas de las posturas poscoloniales actuales<sup>149</sup>; posiciones críticas que suelen admitir las conjeturas y desfases de nuestra propia historia y cultura, siempre y cuando éstas no salpiquen a su propio método descolonizador, que proviene, paradójicamente, del fabuloso retruécano intelectual de occidente que nos hace capaces de conspirar contra nosotros mismos. Así, lo que diferencia al relativista de Feyerabend no es otra cosa que el rehuir siempre del poder que, tarde o temprano, corrompe las aspiraciones emancipatorias del saber: es relativismo porque asume que lo relativo a cada caso es la única forma de alcanzar la complejidad de lo concreto; la “única filosofía *civilizada* de la actualidad” (75) que puede incidir sobre el fragmento y lo específico sorteando las servidumbres de la ideología.

¿Qué nos mueve entonces, en el contexto de esa nulidad referencial entre Dadá y anarquismo, a definir un marco epistémico del arte? ¿Que nos lleva a proponer un mínimo común denominador a partir de la enésima terna de autores no artistas? ¿Por qué no aceptar la obra como un método más?<sup>150</sup> ¿Porque no desarrollar una nueva patafísica, un dadaísmo a secas o recurrir a la confrontación más desgarrada del arte conceptual?

En primer lugar se trata de una razón estética. Un dejarse seducir por la forma de discurso “a la contra”<sup>151</sup>; del duelo como motor de la crítica y de la infamia<sup>152</sup>. Aunque sabemos que ciertas tendencias del arte actual, a un lado y a otro del espectro teórico y productivo, están muy interesadas en desarrollar formas de relación con el conocimiento, sabemos que este interés tiene el mismo límite que el que critica Feyerabend a los racionalistas críticos, es decir, que sea un intercambio muy intenso pero sin mácula: se impide que el conocimiento manche al arte y viceversa; que se problematicen o se cuestionen al punto de tener que replantearse la *creatividad* o la *rigurosidad* de sus respecti-

---

toria del poder y la locura foucaltianas; en la clínica lacaniana; que esta crítica a la verdad objetiva la elaboraron estos autores de manera más precisa y menos descarada. Más crítica-constructiva si se permite la paradoja. Sin embargo, la propuesta de Feyerabend es conveniente en el contexto de una investigación en arte precisamente por su “vulgaridad” y mundanidad, produciendo su crítica justamente a partir de los fantasmas y tabús institucionales del conocimiento que sobreviven incluso después de los pensadores más pos-des-estructuralistas – esto es, que lo hace incidiendo sobre las formas de representación institucional del conocimiento; atacando su estética.

149 Feyerabend habla aquí de falibilistas, de racionalistas críticos – con Popper a la cabeza – pero no podemos obviar los parecidos razonables entre lo postcolonial y cierto falibilismo de lo occidental, a menudo atravesado por una actitud contradictoria y cierto deseo de rendición por medio de la emancipación del otro, que precisamente opera desde la gramática moral colonial que critica. Para más sobre este tema ver García Gutiérrez, Antonio (2013) “La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial: itinerarios de la paraconsistencia” *Perspect. ciênc. inf.* [online]. 2013, vol.18, n.4 pp. 93-111 .[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-99362013000400007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-99362013000400007&script=sci_arttext) (consultado 2-2-2015)

150 Sobre esto, ver en Victor Burgin (2009) la curiosa anécdota de Derrida en la que rechaza una producción audiovisual como sustituto al *paper*: “If your film had been accompanied – or articulated with – a discourse refined according to the norms that matter to me, then I would have been more receptive, but this was not the case, what you are proposing to me is coming in the place of discourse but does not adequately replace it”. (Derrida en Burgin 2009:78)

151 No es casualidad que las ciencias diagonales, el Procès, el surrealismo, el Dadá, el ensayo de Adorno, el anarquismo epistemológico, la nueva crítica, el arte conceptual, los estudios visuales, son todos movimientos de sentido a la contra y que generan mala fama en sus propositores, por otro lado tan habitual en la tradición occidental dialéctica.

152 “Nietzsche se vio obligado a batirse en duelo, pues una cicatriz obtenida en un duelo era una de las marcas de virilidad para los miembros de estas sociedades. El combate duró tres minutos y Nietzsche fue tocado en la nariz por el adversario produciéndole una pequeña herida de donde manó algo de sangre” (Izquierdo 2000:15)

vos mundos profesionales. En segundo lugar porque en el advenimiento del artista doctor – en ese juego de camuflaje que a algunos les parece imposible e inútil y a otros demasiado fácil y provechoso– se produce también un “anticlímax”: una ausencia de grandes cambios, una degradación del arte y la ciencia a cuestiones mucho más prácticas y mundanas como es la elucidación de un problema laboral e institucional (Elkins 2009). En la propuesta de un marco más o menos regular del conocimiento en arte hacemos nuestra la máxima de que “un relativista puede incluso adoptar el objetivismo y comenzar a hablar en categorías de verdad y falsedad, pero siempre añadiendo que si habla así es porque le gusta y no porque sea lo correcto” (Feyerabend 2010:69). En tercer lugar porque en esa reducción del problema a una cuestión laboral del arte o la investigación donde reside un agujero negro insignificante; una conveniencia puramente caprichosa y anárquica; una oportunidad para que el arte repiense sus objetos, sus productos, sus desechos. Pero sobre todo para que repiense sus espacios y su propia performatividad institucional más o menos agotada. En cuarto y último lugar porque en el gesto de cambiar a una epistemología apellidada en el arte, Feyerabend y el pensamiento en imágenes se confunden también con el deseo y con la abundancia<sup>153</sup>: la idea de que para el sujeto del conocimiento “todas las ideas son igualmente verdaderas aunque no todas le sean igualmente queridas” (Feyerabend 2010:69). Se produce en todo desplazamiento intrusista, como el del dadaísmo en lo epistemológico o del artista dentro de lo institucional científico, esa película de afecto, perecedero a la larga, pero necesario para poder imaginar otro límite y hacer hablar a las imágenes del conocimiento.

---

153 La obra póstuma de Feyerabend lleva por título *La conquista de la abundancia* (2001).

### 4.3 Hacia un amateurismo cognitivo [fig. 4.3]

Bajo esta serie de premisas vemos que mientras Caillois se separaba del surrealismo para encontrar una ciencia de lo impuro – una coherencia de la impureza – paradójicamente Feyerabend se separa del dogmatismo de la ciencia y de la pureza anarquista para acercarse a la impureza del arte dadá. Ambos reproducen la imagen del artista como aquel que necesita salir de su espacio de confort; flirtean con lo que desconocen y en su deseo de hacerlo, cada autor da con sus pasos en el espacio del cual el otro huye y reniega<sup>154</sup>. En este cruce virtual de caminos, cuya forma es simétricamente dispar como lo es el reflejo de un espejo, es donde se puede encontrar un lugar satisfactorio a la pequeña diatriba epistémica del arte. Vamos a ver cómo entre la diagonal científica y la epistemología dadaísta se puede fundar un marco epistemológico, mejor, una forma del arte y el ensayo que se adecúa tanto a las reglas del juego, a sus formas estándar, como a la necesidad contingente de incorporar otros métodos más caprichosos. Sobre este aspecto reglamentario puntualiza Feyerabend algo que está en plena consonancia con esa virtud de la forma, de la *performance*, circunscrita al uso, a su práctica y ensayo por encima del contenido:

“Trato de exponer que todas las reglas tienen sus limitaciones, pero no propongo que debamos proceder prescindiendo totalmente de reglas. Sostengo que se debe tener en cuenta el contexto. Pero también que las reglas contextuales no deben sustituir a las reglas absolutas sino a las complementarias. Mi intención no es abolir las reglas ni demostrar que no tienen valor alguno. Mi intención es más bien ampliar el inventario de reglas y proponer un *uso* distinto de las mismas. Es este uso el que caracteriza mi posición y no cualquier *contenido* determinado de las reglas” (Feyerabend 2009:101)

Es habitual confundir el “todo sirve” de Feyerabend con la amenaza de un relativismo que en el fondo parece estar inserto en el corazón de lo científico. Lo preocupante no es ser o no relativista sino tener el poder para decidir qué lo es y qué no, sin mediar ningún tipo de igualdad de condiciones entre las partes que lo argumenten. Para Feyerabend “las teorías devienen claras solo *después* de que las partes incoherentes de ellas han sido utilizadas durante largo tiempo. Así pues, este prólogo irrazonable, ametódico y sin sentido resulta ser un prerrequisito inevitable de claridad y éxito empírico” (2010:10). Y esto desemboca en una metodología científica del error forzoso que es del todo próxima y familiar al proceso del arte y al del propio aficionado: “estamos obligados desde luego a

---

154 Para Marjorie Garber esto es algo relativamente habitual en la relación profesional-amateur: “What I want to try to establish at the outset, though, is that, like the terms of any binary opposition, amateur and professional (1) are never fully equal, and (2) are always in each other’s pockets. They produce each other and they define each other by mutual affinities and exclusions. One is always preferred to the other (“it’s better to be an amateur”; “it’s better to be a professional”), but the preference is not consistent over time.” (Garber 2000:5) Sin embargo se da el caso que tanto en Caillois como en Feyerabend este movimiento deshereditario, quizás por ser más estético que otra cosa, si fue permanente o consistente en sus carreras.

the degree to which outsider status may actually undercut the fear of women. These are “exceptional” women in more than one sense. They are coded as “amateur professionals”—reaching over into a world of expertise centered in the humanities.

But, as we might perhaps expect, much of the action these days is on the frontier between the humanities and the sciences.

The word *scientist* was in fact coined on the model of *artist* in the 1830s, after the members of the British Association for the Advancement of Science had “felt very oppressively” the absence of such a term: “*Philosophers* was felt to be too wide and too lofty . . . ; *savans* was rather assuming . . . ; some ingenious gentleman proposed that, by analogy with *artist*, they might form *scientist*, and added that there could be no scruple in making free with this termination [-ist] when we have such words as *sciolist*, *economist*, and *atheist*—but this was not generally palatable.”<sup>32</sup> A *sciolist* is a pretentious know-it-all; these are not, any of them, neutral analogies. The tone of this nineteenth-century account is both droll and witty.

So in linguistic terms *scientist* is a back formation from *artist*, just as *heterosexual* is a back formation from *homosexual*. In both cases the general category of analysis (knowledge, sexuality) comes under scrutiny, and the result is a pair of opposed terms, developed in relation to one another, where the one coined second is treated as if it had been coined first.

Here it may be well to remind ourselves that in the course of the nineteenth century, “science” had only gradually come to mean physical and experimental science rather than theology and metaphysics, and that the consequent division of knowledge had a class component at the universities, where a



recurrir a formas de hablar existentes que no tienen en cuenta esos desarrollos y que han de ser deformadas, mal empleadas, y forzadas a entrar en nuevos esquemas”, y añade: “sin un mal uso del lenguaje no puede haber ni descubrimiento ni progreso” (2010:10)

Como hemos visto antes, Martínez Freire (1988) señalaba que las consideraciones de Feyerabend son relevantes para los nuevos campos de estudio, pero no ve aplicación en campos de estudio ya conocidos, donde la rutina en el uso de reglas es posible. En un momento actual en el que universidades como Harvard están obligando al alumnado – sin dar opción – a que un 25% de sus estudiantes cursen asignaturas no relativas a su campo (Martínez Miguélez 2010:192), debemos suponer que esa “rutina” de la que hablaba en los ochenta Martínez Freire está dejando de tener razón de ser no sólo en nuevos campos de estudio, sino especialmente en los ya existentes. En otras palabras, si se acepta que la creciente *amateurización* de las prácticas del conocimiento es más bien irreversible – lo que oficialmente toma los nombres más solemnes y serios de lo transdisciplinar, interdisciplinar, y demás sinónimos – la pregunta no será tanto si el dadaísmo epistemológico o lo amateur son pertinentes, como qué lecturas de este proceso afectivo – de doble filo – sortean mejor al imparable positivismo de lo técnico.

En este contexto, Lucía Vodanovic (2012) ha dicho de lo amateur que supone la manifestación de una distancia, “una separación y a la vez un compromiso (en la forma de una crítica o un comentario) con esa distancia” (8). Esta definición se cruza en la situación educativa actual con modelos en auge como el de la nueva artesanía y fabricación digital –del que quizá Richard Sennet (*El artesano* 2009) sea su mejor valedor–, o las formas de producción autónomas o “auto-productivas” del diseño <sup>155</sup> –por mencionar sólo dos ejemplos cercanos al ámbito artístico. En estos entornos opera por igual “un sistema en el cual los medios de diseño son también los medios de producción” (Vodanovic 2012:7) y una forma de trabajo que valora el objeto bien hecho por encima de su eficiencia o coste. Por un lado lo amateur converge con el potencial emancipatorio del *Arts and Crafts* – la habitual recuperación de los medios del trabajo de William Morris<sup>156</sup> – pero al mismo tiempo constituyen la base de ese relato “emprendedor” de corte neo-liberal, que insta al precario mileurista a responsabilizarse de su situación y a entrar en una nueva versión del sueño americano. ¿Cómo navegar entonces por un marco de conocimiento artístico, amateur, que está ligado a esa idea doble de la ‘nueva artesanía’ de la que se apropia convenientemente la narrativa hegemónica pero que también encierra la emancipación de los medios de producción?

---

155 “Autoproduction” es un proyecto de investigación de 2012 liderado por Patricia Ribault en la Escuela Superior de Arte y Diseño de Reims <http://www.esad-reims.fr/page/64.html> (consultado 1-1-2015)

156 Aunque era marxista confeso Morris tenía tendencias libertarias y trabó amistad con los anarquistas Stepniak y Kropotkin. De esta relación da cuenta MacCarthy, Fiona (1994). en *William Morris: A Life for Our Time*. London: Faber. pp. 543–545. Su propuesta de recuperación de los medios del trabajo para el trabajador de las artes aplicadas buscaba reclamar la belleza como algo necesario al trabajador. Para más sobre este programa estético-político del autor en español ver: Morris, William (2004)(2013). *Como vivimos y cómo podríamos vivir*, Pepitas de calabaza ed., La Rioja.



Podemos esperar que buena parte de hacia dónde se encauce el potencial de esta *gestión de las distancias* – sea hacia la enésima argucia del capital con su “divide en autónomos y vencerás” o hacia una verdadera ecología radical del individuo, del conocimiento y las disciplinas del saber – dependerá en gran medida de cómo se incorpore la alteridad que produce lo amateur dentro del ámbito crítico y académico: de cómo contagie al conocimiento de afectos pero también de cómo sortee esa ambigüedad utilitaria que a veces subyace a las posturas más críticas y comprometidas.

La epistemología de Feyerabend peca también de eso cuando por ejemplo argumenta que, “durante la guerra, cuando el Ejército Americano necesitaba médicos en breve plazo, de repente se hizo posible reducir la instrucción médica a medio año”. Médicos cuyos manuales de instrucción, una vez resuelto el conflicto, se hicieron imposibles de encontrar. Para el filósofo esto constata de alguna forma que “la ciencia puede simplificarse durante la guerra” mientras que “en tiempo de paz, el prestigio de la ciencia exige mayor complicación” (Feyerabend 2010:302)<sup>157</sup>. Es quizá esta la vertiente más agresivamente anarquista de la epistemología dadaísta, pues el juicio de Feyerabend no deja aquí de atribuirle a lo científico la necesidad de una utilidad material bastante miope y contraria a sus propias tesis – de alguna forma vemos que la ideología hegemónica de la utilidad también le atraviesa a él aquí. Pero igual que acecha en su exposición la sombra de una medicina reducida a ese utilitarismo “de guerra” que él detesta abiertamente<sup>158</sup>, también hay en su argumento una crítica válida, una materia sobre la que reflexionar, y que alude al hecho de que el control de los tiempos educativos – estudiar una carrera en un número determinado de años y no en otro – es insoluble de la legitimación social y profesional de quien educa – sin que ello signifique necesariamente algo negativo pero sí entrañando una autoridad que conviene siempre someter a autocrítica.

Sobre la diferencia entre el profesional y el aficionado en relación al pintor Réquichot, Barthes (1991) diría del amateur que éste no se diferencia del profesional por su menor habilidad o conocimiento sino porque simplemente no está interesado en hacerse escuchar. Dicho de otro modo, la diferencia entre ambas figuras sería la de que el profesional puede fracasar mientras que al amateur, dada su nula aspiración pública, le es imposible medir su actividad en términos de éxito o fracaso social – y a veces ni siquiera en términos personales, pues su actividad pertenece al ocio. Su definición no es distinta de la clásica dualidad entre el conocimiento cualitativo y el cuantitativo, pero sí sugiere que lo amateur es lo que es en tanto que renuncia a esa función pública de transmisión y difusión que

---

157 El caso tiene un siniestro parecido con el el caso en el que veíamos a Caillois celebrar el trabajo de los botánicos militarmente ignorantes, resolver un problema táctico a partir de la forma de las hojas de una planta. Ver apartado 1.3 Generalidades parciales, en este capítulo.

158 Ver su crítica a lo profesional en FEYERABEND, Paul (2009) “Expertos en una sociedad libre” en *¿Por qué no Platón?*, Tecnos, Madrid. Sería injusto no reconocer que gran parte de la tesis de Feyerabend atiende a lo científico en términos superlativos: si bien el autor también habla de la filosofía y desconfía de determinados análisis historicistas, lo cierto es que él desarrolló gran parte de su carrera entre Austria, Inglaterra y Estados Unidos, una cultura universitaria donde la división de lo científico con las demás ramas está muy ligado a esa idea de profesionalidad tecnocrática más aplicada.

se le presupone a la ciencia o a la academia. De nuevo ese “no estar interesado en hacerse escuchar” nos conduce a una situación de potencial ambigüedad: el de un conocimiento más afectivo más de puertas adentro, de cara a la docencia, a los colegas más cercanos – parejo al desinterés o imposibilidad de publicar que tenía el saber desbordante del antropólogo Marcel Mauss<sup>159</sup> – pero también el potencial de ese escudo maniqueo, parecido al que utiliza el discurso del arte cuando se presenta como algo que está por encima de lo terrenal y lo falible, pero que revela estar cada vez menos interesado en el diálogo transformador del afecto y más centrado en el discurso legitimador de la profesión<sup>160</sup>.

Vodanovic apunta que “el ámbito contemporáneo de lo amateur” no se circunscribe al arte ni a lo académico sino que su forma común parece tener que ver más con una idea transversal de la “co-producción” (Vodanovic 2012:8). El término está sujeto a fuerzas igualmente contradictorias. Y es que esta “co-producción” estaría un grado más connotado social y económicamente, más próxima al dilema de “la innovación”, “cada vez más asociada a lo no-profesional” (Vodanovic 2012:9), como si la profesión estuviera incapacitada para imaginar y la divergencia de la ignorancia fuera un valor añadido de esta nueva economía del conocimiento. Las dudas al respecto de este tipo de aproximaciones se acrecientan cuando ahondamos en la idea cada vez más extendida de una economía *Pro-Am*<sup>161</sup> – esto es, una economía amateur-profesional – donde el valor amateur no es sólo ausencia de complejo, capacidad de invención y de perspectiva lateral, sino que sobre todo es valor económico. Es aquí donde lo amateur “encuentra nuevos modos de producción que son esencialmente adaptables y de bajo costo” y abole la idea de distancia crítica, inicialmente sugerida por Vodanovic: “como si la cancelación de las diferencias entre ambos términos hubiese frenado la creación de espacios participativos, mas horizontales, iguales y éticos” (Vodanovic 2012:9).

Lo *Pro-Am* es una categoría derivada fundamentalmente del deporte moderno de finales del XIX y principio del XX que replicaba en su jerarquía los patrones de la estructura social. Originalmente los “amateurs eran gentilhombres” y “los profesionales eran arribistas, trepas, o matones” (Garber 2000:5) que se disputaban trofeos o medallas en eventos deportivos que suponían un destello, una ilusión de igualdad, en una sociedad desigual. La figura del amateur estaba tan asociada a la aristocracia, a la alta burguesía, que cuando, hacia mediados del siglo, las principales competiciones y

159 Ver apartado 5.1 sobre Mauss.

160 La ya habitual frase de “cómo puede ser que sigamos preguntándonos si esto es arte” es en verdad un claro síntoma de un pensamiento tecnocrático, utilitarista, que ha perdido todo amor por lo que hacía y sólo está interesado en ser productivo. Un lenguaje que entiende la reflexividad de manera cuantitativa y lineal. Que una vez he reflexionado sobre algo ya ni yo ni nadie tenemos derecho a reflexionar más, pues contradice las leyes del progreso. Le indigna que la nada, la duda más burda e ignorante, frene su avance hacia una codicia de no se sabe qué, totalmente legítima en sí misma, pero incompatible con la pregunta y el tema que usa para legitimarse. Hay quizá pocos usos tan sangrantes de lo artístico.

161 Vodanovic se apoya aquí en el “documento *Pro-Am*” Leadbeater, Charles y Paul Miller (2004) “The pro am revolution: how enthusiasts are changing our economy and society”. Web <http://www.demos.co.uk>. Publicado: 2004. [consultado el 1-2-2015] <http://www.demos.co.uk/files/proamrevolutionfinal.pdf>

torneos fueron profesionalizando y eliminando la diferencia inicial de categorías, muchos prefirieron mantenerse en ese estatus de aficionado para poder participar en aquellos eventos donde todavía tenía un prestigio social que era reconocido. En ese sentido el amateur era por definición un ocioso; alguien que no tenía necesidades sino que “jugaba por amor” a la disciplina. Los propios juegos Olímpicos participaron durante casi cien años de esa misma lógica. Con el Baron Pierre de Coubertin a la cabeza, se crearon como una asociación internacional para el desarrollo del espíritu del deporte amateur a través del mundo. La razón detrás de esto parecería estar en el hecho de que el entrenamiento o la práctica – es decir el trabajo del deporte – era considerado como un facto de desigualdad y en cierto modo algo cercano a la trampa o al efecto actual del *doping*, teniendo los profesionales una ventaja injusta sobre los que sólo lo consideraban un *hobby* (Eassom 1994:120-123). Es sólo a partir de 1976 que se comenzaría gradualmente a permitir a los atletas percibir dinero de tal manera que, a través de pagos de viajes, dietas, equipación o demás ventajas indirectas, pudieran mantener su estatus de aficionados<sup>162</sup>, para finalmente en 1988 aceptar a profesionales sin apenas restricciones.<sup>163</sup>

¿Cómo recuperar esa distancia que, como dice Vodanovic, es “separación y compromiso” y no simplemente ventaja productiva?. A partir de una serie de casos en donde se analizan los efectos conflictivos del uso ‘amateur’ de lo interdisciplinar, Marjorie Garber (2000) ha observado que “los humanistas que juegan con términos y conceptos científicos son a menudo vistos como menos nobles, y más ridículos, que los científicos que juegan con el cubismo o la teología” (32). Para Garber la separación entre lo amateur y lo profesional se reproduce en el mundo académico como una pugna entre las humanidades y ciencias puras en donde el científico tiene más facilidad para ser humanista que el humanista para ser científico, “en parte porque las humanidades mismas se perciben como más próximas al “amor” que a la ciencia” (Garber 2000:32). El mismo patrón de filiación puede observarse en la relación entre las humanidades y el arte, cuando las primeras adoptan ese rol de rigor más estricto, de la lectura correcta, y esa separación normativa entre el “mostrar” y “demostrar” (Díaz Cuyás 2010). Se trata de una forma de poder que transmite a la ‘hermana menor’ las formas de arbitrio aprendidas – sufridas – de ‘la hermana mayor’. El estigma de lo amateur vuelve a ser “la mejor táctica de describir, y aislar, a un determinado tipo de escritura especulativa” asociada

---

162 “Permissible forms of compensation included personal sports equipment and clothing, travel money, hotel expenses, and payment for what was called “broken time”—that is, time that would otherwise have been spent earning a living” (Garber 2000:8)

163 Para una perspectiva en profundidad sobre la relación entre lo profesional y amateur ver *Academic instincts* (2000) Marjorie Garber, donde se repasa la compleja relación entre los términos a través de una multitud de casos muy cercanos y próximos a la cultura popular y literaria. Su análisis comprende un amplio espectro que va desde la evolución del deporte moderno hasta la diferencia estilística del texto periodístico con el académico – o cómo el uso de las citas en el periodismo genera desconfianza y en el mundo académico es prueba de erudición y de buena herramienta – pasando por la reciprocidad de un término con el otro – la idea de que lo profesional siempre desea lo amateur y lo amateur lo profesional – o la polémica sobre el término *consiliencia* (la unidad holística de las ramas de conocimiento en un solo marco) en E. O. Wilson ( *Consilience: The Unity of Knowledge* 1998) como un efecto de “la tensión entre especialista y generalista”.

a la crítica (Garber 2000:50) :– “la crítica es, tal como lo entiendo, el discurso formal del amateur” (Blackmur en Garber 2001:51) y “el trabajo del crítico es dar cuenta del amor” (Garber 2000:51). Lo amateur se diferenciaría entonces de lo profesional en tanto que el primero no profesa una doctrina sino que es afecto contra sí mismo.

En la misma línea, Richard Schechner (2009) también ha hablado del concepto de “co-creación” con relación al teatro Noh para ilustrar el flujo entre el espectador, el aficionado, y el *performer*. Al parecer los aficionados japoneses asisten a la representación en un estado hipnagógico entre la vigilia y el sueño, con los ojos medio cerrados, lo cual les permite participar de ese flujo de ritmo y sensación que les hace confundirse con el escenario – algo así como hacerse *atrezzo* activo. El dramaturgo americano cita aquí al legendario actor japonés del s.XV Komparu Zenchiku cuando dice que este proceso «no es el del espectador ajustándose al protagonista en escena sino el de la creación separada de un drama personal que se produce en el acto de compartir la obra teatral con el *performer*» (Komparu en Schechner 2009:231). Se dibuja entonces un modelo de experiencia *para-teatral* –esto es, *al lado*– en el que la distancia se vuelve contacto en trance, no literal sino hipnóticamente lúcido, y que puede servir para imaginar una forma de negociación crítica entre lo amateur y lo profesional, en las que ambas se degradan como accesorios de la otra.

Esta imagen teatral de compartir la escena sin solaparse estaría también en sintonía con otra definición que nos da Barthes, distinta de la del amateur Réquichot, que es la del enamorado más dramático (*Fragmentos de un discurso amoroso* 2007): “se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el *yo*, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis.”<sup>164</sup>. Una descripción que también comparte figura con la osadía accidental de la pintora aficionada Isabel Vernay-Lévêque, cuya historia se abisma en *El gabinete de un aficionado* de G. Perec (2008) y lleva la condición amateur al nivel de una factografía-productiva<sup>165</sup> o una co-producción / co-creación: y es que su pintura, presente fotográficamente en la portada del libro, es constantemente desdecida como verdad en la ficción escrita en el interior. Esto aumenta y reproduce la realidad del relato en el plano de realidad del lector, convirtiendo la farsa en material verídico, “estabilizando documentalmente la inestabilidad literaria” que lector y autor creían tener controlada (Fernández Pello 2011)<sup>166</sup>.

---

164 La frase va precedida de la siguiente apreciación: “De ahí la elección de un método “dramático”, que renuncia a los ejemplos y descansa sobre la sola acción de un lenguaje primero (y no de un metalenguaje)” (Barthes 2007:13)

165 En su caso parecen unirse las dos partes del análisis que hace H. Steyerl (2009) “Mientras que la factografía gira en torno a la producción de los hechos y contempla las obras de arte como fábricas de hechos, el productivismo sitúa su campo de intervención en el interior mismo de la producción, buscando transformarla. El productivismo está implicado (o decía estarlo) en la creación de la realidad. Si la factografía se relaciona con el principio de *verum factum*, el productivismo podría estarlo con el de *factum verum*: el hacer mismo es el ámbito del verdadero significado.”

166 Sobre esta cuestión ver “Anexos de producción científica” en esta misma tesis. También en FERNANDEZ PELLO, Carlos (2011) “El conocimiento afectado” en *Re-Visiones*, #Uno, Fac. Bellas Artes UCM, ISSN:2173-0040 <http://www.re-visiones.net/spip.php?article19> [

Producir conocimiento desde el gui3n que separa al ‘Pro’ del ‘Am’ en *Pro-Am* no s3lo se dibuja como el lugar id3neo para una epistemolog3a dada3sta preocupada por la transformaci3n de un punto de vista a otro, sino que refuerza la idea de distancia, de iron3a, de suspensi3n entre las propias limitaciones y convierte al conocimiento – en especial al conocimiento en arte – en vector y en imagen lineal: un ‘a-trav3s’, un puente que une y separa, una forma sem3ntica, una raya asignificante y un “dar sentido” que es direcci3n en el espacio. De alguna manera el gui3n es la representaci3n del afecto y de la acci3n de unir lo general a lo parcial y de separar lo espec3fico en lo m3s amplio. Nos permite despejar su car3cter m3s burgu3s, de aquel que tiene la vida resuelta o “juega s3lo por amor” como s3mbolo de estatus, y reclamar lo ocioso como un valor mundano, consustancial a la profesi3n y a la producci3n; condici3n *sine qua non* del “arribista” y del aspirante al conocimiento institucional, pero tambi3n responsabilidad de aquel que controla sus medios de producci3n.

Si como concluye Garber el “profesional suele ser el mejor amateur” (Garber 2000:51) ser3 s3lo en tanto entienda a su profesi3n como un medio que es obst3culo y no capacitaci3n; un material al que someter a cr3tica y modulaciones, contra el cual resistir para crear sentido:

“Las obras de arte que nos rodean, la teor3as cient3ficas, que se parecen a ellas en tanto aspectos, incluso los hechos y las leyes cient3ficas m3s triviales, provienen de una estrecha interacci3n entre fantas3as de largo alcance y un material (m3rmol, colores, opiniones, sonidos, resultados experimentales) que opuso resistencia y las modific3 de muchas maneras. (Feyerabend 2003:100)<sup>167</sup>

O tambi3n como una partitura o una forma teatral:

“¿Creo en lo que escribo o digo? A veces s3 y a veces no. Un actor (y para m3 un profesor es, en muchos aspectos, un actor – si no sintiese que es as3 me hubiese quedado dormido durante mis clases) tiene que presentar de un modo interesante lo que le toca decir, pero no es necesario que se lo crea” (Feyerabend 2003:181)

Ambas citas se pueden combinar a la manera de un emblema alqu3mico en el que las sustancias se unen meton3micamente con cada acci3n o paso concreto del proceso de aprendizaje de “*la gran obra alqu3mica*”. O lo que es lo mismo, una imagen que condensa la distancia cr3tica y la aproximaci3n afectiva entre dos realidades. De igual forma, para Barthes el “*dis-cursus* es originalmente la acci3n de correr aqu3 y all3”, y “el enamorado no cesa de correr, de emprender nuevas andanzas y

---

167 Sobre la materia tambi3n ha dicho Leroi-Gourhan: “es la materia la que condiciona a todo tipo de t3cnicas y no los medios o las fuerzas” (1988:17)



de intrigar contra sí mismo. Su discurso no existe jamás sino por arrebatos de lenguaje que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” (2007:13). En el contexto artístico actual en el que la obra, tanto para el arte como para la academia, es la norma de la profesión, la ciencia hoy es paradójicamente para el artista investigador el ser amado, donde su práctica se amateuriza y se degradan sus delirios de grandeza<sup>168</sup>: un lugar de enamoramiento donde producir desde dentro sus imágenes más críticas; donde elaborar su propio tratado ‘a la contra’; donde la intuición abstracta se confunde con la necesidad de concretar las destrezas resultantes. Este espacio de trabajo no está en contra de la práctica y la experimentación – de hecho se apoya en Feyerabend para aplicar lo experimental al gusto específico de cada caso – sino que está en contra de la idealización literal del *practice-based*, que no es sino una versión más de la economía ‘Pro-Am’, más eficiente, más barata y más innovadora en términos puramente tecnológicos. Se complace con la supuesta especificidad autónoma de la obra de arte más utilitaria y agotada, para no tener que replantearse a sí mismo como práctica.

El marco de conocimiento amateur, su epistemología, puede ser simultáneamente anarquista y rigurosa, dadaísta y diagonal, coherente e impura – como dice Barthes “la verdad: lo que está al lado” (2007:250), “una respuesta de sordo” (251) rodeo<sup>169</sup> y conocimiento lateral. Su discurso, como el amoroso, “no es dialéctico; gira como un calendario perpetuo, como una enciclopedia de la cultura afectiva” (Barthes 2003:16). Su objeto estándar será la imagen, la apariencia: la manera en la que esos “materiales de resistencia” de Feyerabend son forma, se deforman, y performan el conocimiento – “lo que otros denominan forma yo lo experimento como fuerza” y esto hace que “el enamorado [sea] pues artista y su mundo [sea] un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin” (Barthes 2007:155). Su órbita será lo ignoto – “la exaltación de amar a fondo a *alguien desconocido*, y que lo seguirá siendo siempre: movimiento místico: accedo al conocimiento del no conocimiento” (Barthes parafraseando a A.Gide 2007:157). Y será perecedera no porque consiga su fin sino porque perderá interés a partir del momento en el que se enuncie, pues el conocimiento es movimiento de apropiación de lo impensable: frente a una situación imposible “la idea de suicidio, entonces, me salva, porque *puedo contarla*”; “renazco y coloreo esta idea con los colores de la vida, ya sea que la dirija agresivamente contra el objeto amado (chantaje bien conocido) o que me una fantasmáticamente a él en la muerte” (Barthes 2007:229).

---

168 Barthes reseña en la *Cámara Lucida*: “De ordinario amateur es definido como una inmaduración del artista: como alguien que no puede – o no quiere – elevarse hasta la maestría de una profesión. Pero en el campo de la práctica fotográfica es el amateur, por el contrario quien asume el carácter de profesional: pues es él quien se encuentra más cerca del noema de la Fotografía” (Barthes 1989:151). Podemos pensar que esta doble cualidad del amateur, degradación profesional artística y profesionalidad accidental, por similitud de objetos, cosa, y “noemas”, en este caso con el conocimiento crítico desde el ensayo.

169 Ver Fresneda, Javier (2011) *Rodeo 1, Rodeo 2* (ed. Carlos Fernández Pello) Ortomática, Programa Prisma, Proyecto Rampa, Madrid.

Una ciencia de la imaginación – de la impureza del arte en intersección con el rigor académico – que tiene fecha de caducidad, que es entrópica, que pervive en las demás porque es asimilable y habla su idioma, porque deja a su paso herramientas para la caja y porque se produce a partir de la singularidad de las condiciones estéticas, políticas y laborales de hoy.

Sin embargo el amateurismo cognitivo tampoco es filia pura. No en el sentido en el que Bill Nichols (1991) habla del documental como “epistefilia” – como cierto “deseo de conocer” o “placer del conocimiento” que hace incompatible el compromiso de lo “social” con la identidad de lo “sexual” (Nichols 1991:178). Tampoco en el sentido de un erotismo ritual, aunque comparta con las pretensiones del *Collège de Sociologie* cierta teatralidad; no es ni el orgasmo que recuerda al rito sacrificial o al arrebatado violento (Bataille 1957) ni la mantis que se come al macho tras la cópula (Caillois 1934) sino que es sobredeterminación mutante y esponjiforme; hipertrofia y virus. Es más un placer de lo complejo, del aprendizaje secundario, del investigador como organismo huésped cuya rentabilidad es dudosa o problemática; un exceso que amenaza a ese orden eficiente, hereditario y tecnocrático. No por confrontación sino por contagio. No consistencia como coherencia irracional – que *crece cual coral*: el saber como forma de vida vírica entre lo vivo y lo inerte.

Eva Bujalka (2011) ha visto cómo en el deseo erótico de Fedra por su hijastro Hipólito<sup>170</sup> hay una fuerza “que empuja al sistema prevalente al desorden porque viola el concepto griego de *oikonomos*, que literalmente significaba ‘gestión de la casa’, y que más tarde sería la base para la palabra ‘economía’” (7)<sup>171</sup>. El amateurismo cognitivo no busca este tipo de desarreglo por despecho, mintiendo sobre los actos de Hipólito, pero sí simpatiza con la idea de desarreglar cierta eficiencia hogareña. Lo amateur altera el orden de la casa porque señala su naturaleza desordenada de antemano y anida en ella, contaminándose de su ciencia impura, generando más inmundicia coherente. Como el vampiro *milmesetario* “no filia, contagia”; “pone en juego términos completamente heterogéneos [...] la trufa, un árbol, una mosca, un cerdo”; “combinaciones que no son genéticas ni estructurales, inter-reinos, participaciones contra natura, así es como procede la Naturaleza, contra sí misma” (Deleuze-Guattari 2007:248), enamorándose. Lo diagonal conspira contra sí mismo y produce taxonomías irrepetibles pero cuya forma o patrón degenerativo es común al conocimiento artístico. No se previene del “turismo epistémico” (Díaz Cuyás 2010) sino que lo reconoce como consustancial al

---

170 “Fedra se enamoró del que era su hijastro, Hipólito, hijo de Teseo (esposo de Fedra) y la reina de las amazonas Antíope (también llamada Melanipa o Hipólita), pero Hipólito rechazó sus insinuaciones, por lo cual Fedra, despechada, lo acusó ante su padre de haber intentado violarla y se suicidó. Irritado, Teseo entregó a su hijo a la furia de Poseidón, quien envió un monstruo marino que espantó a los caballos de Hipólito, que fue arrastrado y resultó gravemente herido.” Fuente: wikipedia <http://es.wikipedia.org/wiki/Fedra> [consultado 1-1-2015]

171 El término, *oikonomía*, también lo ha usado Agamben (2007) (*el Reino y la Gloria* 2008) en su investigación sobre la genealogía del poder, en relación a la manera en la que se relacionan la unidad y trinidad de Dios. Una “*oikonomía trinitaria*” elaborada en los primeros siglos de la teología cristiana: “God, as far as his substance or being is concerned, is absolutely one. But – as for his *oikonomia*, his economy, that is to say the way he manages the divine house and life, - he is three.” (Agamben 2007)

ecosistema y a la ecología del conocimiento occidental.

Así las cosas, desarticular el poder del rigor científico sobre los demás 'saberes' se convierte paradójicamente en un acto de nueva autoridad. Pero contagiados entre sí la disciplina científica y el arte se articula también una nueva igualdad basada en que su desigualdad no es objetiva sino fruto de sus roles teatrales; en su precisión desbordada se encuentra también el hecho poético: sucede igual que en el cuento de Borges, *Del rigor en la ciencia*, en el que mapa alcanza tal exactitud que termina por ocupar simultáneamente el mismo espacio del mundo que representa. Como una segunda piel o una película que se le despegó a la orografía porque la ha desbordado.

También de esa manera el amateurismo cognitivo rechaza la autonomía de la obra y reclama para sí la dependencia a un terreno de experimentación académica acotada: la recuperación de ese vínculo de conflicto, de esa escala uno-uno que produce conocimiento y comunidad: una investigación en arte que es enamoramiento y pertenencia a un rigor imposible que, como todo amor, es absurdo e innecesario pero merece la pena intentar. Prevenidos contra los pasajes donde la osadía más ignorante se vuelve dogmatismo, se trata de entender este marco de conocimiento como fenómeno histórico y articular nuestra propia respuesta *temporalmente*, adaptada a la situación actual sin pretender extenderla más allá de a quienes pueda interesar. Escoger lo conveniente y parasitar lo dispar. Contagiar el afecto por la institución académica que se tambalea, es aquí *reterritorializar* el conocimiento institucional; cambiar la posición de paralaje del arte con respecto a éste de la autonomía a la interdependencia, evitando la autoridad ideológica de la institución pero también evitando su fácil caricaturización o demonización,

"Una ciencia que insiste en poseer el único método correcto y los únicos resultados aceptables es ideología, y debe separarse del estado y, en particular, del proceso de la educación. Se la puede enseñar pero sólo a aquellos que hayan decidido hacer suya esta superstición particular. Por otra parte, una ciencia que haya abandonado tales pretensiones totalitarias ya no es independiente ni autocomprensiva, y puede enseñarse según muchas combinaciones diferentes (el mito y la cosmología moderna podrían constituir una de tales combinaciones). Por supuesto, toda profesión tiene derecho a exigir que sus adeptos sean preparados de una forma especial, e incluso puede exigir la aceptación de cierta ideología. (Por mi parte, estoy en contra de diluir las materias de modo que se hagan cada vez más similares entre sí; a cualquiera que no le guste el catolicismo de hoy debería abandonarlo y hacerse protestante, o ateo, en lugar de degradarlo mediante cambios insustanciales como la misa en lengua vernácula). Esto es verdad de la física como lo es de la religión o la prostitución. Pero semejantes ideologías particulares y semejantes habilidades particulares no tienen cabida en el proceso de la *educación*

*general* que prepara al ciudadano para desempeñar un papel en la sociedad. Un ciudadano maduro no es un hombre que ha sido instruído en una ideología particular, como el puritanismo o el racionalismo crítico, y que ahora arrastra a esta ideología como un tumor mental; un ciudadano maduro es una persona que ha aprendido a formarse su propia opinión y que luego *ha decidido* a favor de lo que piensa que es más conveniente para él. [...] Con el fin de prepararse a sí mismo para esta elección estudiará las ideologías más importantes como fenómenos históricos; estudiará la ciencia como un fenómeno histórico y no como la sola y única forma razonable de acercarse a los problemas. La estudiará junto con otros cuentos de hadas tales como los mitos de las sociedades «primitivas», de modo que posea la información necesaria para poder llegar a una decisión libre.” (Feyerabend 2010: 303-4)

#### 4.4 Una vaga ecología de lo singular y lo específico.

– O la demostración empírica de que las ciencias humanas están atravesadas por su representación teatral (por la *performance* que producen nuestras referencias) – O un diálogo entre los materiales y las citas descartadas que no han cabido en el apartado cuarto – O un teatro científico de disección de cuerpos citados.

Propongo un *impasse*. Un divertimento riguroso. Imaginemos a un grupo numeroso de figuras reunido en torno a una mesa, en un lugar indeterminado, murmurando como si conspiraran. La luz cenital y teatral, muy naranja con sombras muy duras pero cálidas; como un cuadro de *ya se sabe quien*. Aparece en escena un tipo como si recién viniera del cementerio, envuelto en una nube de polvo y sacándose algún gusano del vientre medio podrido. Se para, lo mira, y lo vuelve a introducir en el intestino. Continúa hablando de algo que parecían haber dejado todos en suspenso [*las cursivas ‘encorchetadas’ dentro de las citas son apoyaturas mías; ‘dramatografía’ o ‘parasitación doctoral’*]:

(Feyerabend) “[...] me refiero al principio ‘todo sirve’. Este principio abstracto debe ser ahora examinado y explicado en sus detalles concretos”. (2010:12)

*Una de las figuras sentadas, también de aspecto cadavérico aunque ya prácticamente esquelética, y con ropa del siglo XVII, le responde:*

(Descartes) [*A ese respecto*] “me parece que (Galileo) está lleno de continuas digresiones, y que no llega a explicar todo lo que es relevante en cada punto; ello demuestra que no las ha examinado por orden, y que sólo buscaba razones para conseguir efectos particulares, sin detenerse a considerar ... las primeras causas ... ; en consecuencia ha edificado sin fundamentos”. (AT II:380)<sup>172</sup>

(Machamer) [*De igual forma*] “al examinar un punto determinado Feyerabend sistemáticamente ... ignora otros pasajes relevantes”. (1973)

Feyerabend replica:

(Feyerabend) “Con ello Marchamer quiere (usted) decir que yo sólo examino los que creo ser los puntos débiles de Galileo”. (Pausa). [*Pues bien*] “teniendo en cuenta mi

---

172 “Carta a Mersenne” de 1638. En el volumen II de Adam y Tannery, *Oeuvres De Descartes*.



objetivo podría obrar impunemente así” (2010:100). “Galileo decidió hacer caso omiso de la evidencia (de su época) contra el movimiento de la Tierra”; “volvió a una teoría aún más primitiva”, “inferior a la de Ptolomeo”.(101) [*Pienso que para*] “conseguir el progreso hemos de retroceder respecto de la evidencia, reducir el grado de adecuación empírica (el contenido empírico) de nuestras teorías, abandonar lo que hayamos conseguido, y empezar de nuevo. (101)

(*Murmullos a favor y en contra de eso que llama progreso*).

(Barthes) [*Yo en cambio*] “resolví, pues, tomar como punto de partida para mi investigación apenas algunas fotos, aquellas de las que estaba seguro que existían para mí. Nada que tuviese que ver con un corpus: sólo algunos cuerpos. En este debate, convencional en suma, entre la subjetividad y la ciencia, yo llegaba a esta curiosa idea: ¿por qué no tendríamos, de algún modo, una nueva ciencia por objeto? ¿Una *Mathesis singularis* (y ya no *universalis*)?”. (1989:34-35)<sup>173</sup>

(Calvino) “Quedaría por ver [*mi estimado Barthes*] si usando los mismos argumentos convincentes uno podría defender la tesis contraria” (1988:57). [*Me refiero a que también*] “una atención especialmente exacta y meticulosa a la composición de cada imagen, a la definición minuciosa de los detalles, a la elección de los objetos, a la iluminación de la atmósfera, todo [...] obtiene el grado deseado de vaguedad”. (59-60)<sup>174</sup>

(Barthes) [*Sí pero coincidirá conmigo que*] “la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa” (1989:133); “Ningún escrito puede proporcionarme tal certidumbre. Es la desdicha (aunque quizá también la voluptuosidad) del lenguaje, ese no poderse autenticar a sí mismo. El noema del lenguaje es quizás esa incapacidad o, hablando positivamente: el lenguaje es ficcional por naturaleza; Para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas: se apela a la lógica o, en su defecto, al juramento”. (133-4)

(Steyerl) (*Asiente*) [*Yo coincido con ese último punto*]. “Mientras que los métodos específicos generan un terreno compartido de conocimiento (que, por consiguiente, está atestado de estructuras de poder), los métodos singulares siguen su propia lógica. Aun-

173 Las cursivas aquí son del propio Barthes.

174 La traducción de Calvino es mía: “It remains to be seen whether by using equally convincing arguments one cannot defend the contrary thesis.” y “A highly exact and meticulous attention to the composition of each image, to the minute definition of details, to the choice of objects, to the lighting and the atmosphere, all [...] attain the desired degree of vagueness”

que puede que esto evite la reproducción de estructuras existentes de poder/saber, también crea el problema de la proliferación de universos paralelos, cada uno de los cuales habla su propio lenguaje intraducible. Las prácticas de investigación artística con frecuencia participan de ambos registros, tanto de lo singular como de lo específico: hablan varios lenguajes a la vez”. (2010)

(Stengers) [*Pero querida colega esto es también cierto en la ciencia*]: “la manera en la que la física se presenta hoy, la manera en la que define la ‘realidad física’, es por medio de afirmaciones persistentes que ahora flotan en lo teológico-político y que se refieren a la oposición entre el mundo entendido desde el punto de vista inteligible (que se puede asociar a la creación divina) y el mundo en tanto se reúne con nosotros e interactuamos con él [...] Es sin duda una cuestión de ‘habitat’”(2005:183). [Los] “físicos sienten que estarán indefensos tan pronto abandonen la posición segura de que ellos ‘descubren’ la realidad física más allá de las apariencias cambiantes, incapaces de resistir el reduccionismo de su labor a simples recetas instrumentales o a una variedad de ficciones humanas. Se convierten entonces en el sujeto de ese mismo juicio reduccionista que ellos usan contra otras realidades”. (183)<sup>175</sup>

(Feyerabend) (Arbitrando) [*Coincido con la colega Steyerl en que*] “examinar este ‘principio’ en sus detalles concretos significa investigar las consecuencias de ‘contrarreglas’ que se oponen a ciertas reglas muy conocidas de la empresa científica.” (2010:13). [*Pero también coincido con nuestra filósofa belga en que esa singularidad atraviesa al conocimiento científico más allá del arte*]: “el empirismo exige que el contenido empírico de cualquier tipo de conocimiento que se posea ha de ser aumentado tanto como sea posible. En consecuencia, la invención de alternativas al punto de vista que ocupe el centro de la discusión constituye una parte esencial del método empírico”. (25)

(Stengers) (Asintiendo) “Así es como yo he producido lo que llamaré mis primeros pasos hacia una ecología de la práctica, siendo su demanda que ninguna práctica sea definida ‘como cualquier otra’, igual que ninguna especie viva es igual que otra. Acercarse a la práctica [*ajena*] significa entonces acercarse a ella según se aleja, esto es, sintiendo sus fronteras, experimentando con las preguntas que los profesionales de ese medio

---

175 Las citas de Stengers son traducciones mías: “the way physics presents itself now, the way it defines ‘physical reality’, is by way of a persistent but now freely floating theologico-political claims referring to the opposition between the world understood from that intelligible point of view (which may be associated with divine creation) and the world as we meet it and interact with it. [...] It is indeed a question of ‘habitat’” y “physics feel that as soon as they leave the secure position of claiming that they ‘discover’ physical reality beyond changing appearances, they are defenceless, unable to resist the reduction of what they are producing to simple instrumental recipes, or to various human fictions. They become the subject of the very same kind of reductive judgement they use against all other realities”

pueden considerar relevantes, incluso aunque no sean sus propias preguntas, en lugar de proponer preguntas que les insulten y que van a llevarles a movilizarse y transformar esa frontera en barrera contra su afuera”. (2005:184)<sup>176 177</sup>

(Steyerl) [*Pero*] “los proyectos de investigación artística en muchos casos hacen también una reivindicación de singularidad. Crean [*como la Mathesis Singularis*] determinada organización artística, que reivindica ser relativamente única y produce su propio campo de referencias y su propia lógica. Esto la dota de cierta autonomía y, en algunos casos, de una veta de resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento. En otros casos, esta singularidad supuesta no hace sino dar una pátina seductora a un estudio cuantitativo o, por utilizar una célebre expresión de Benjamin Buchloh, crea “una estética de la administración”. (2010)

(Feyerabend) [*Me temo que*] “una ciencia [*o un arte*] que haya abandonado tales pretensiones totalitarias ya no es independiente ni autocomprensiva [*ni autónomo*] , y puede enseñarse según muchas combinaciones diferentes (el mito y la cosmología moderna [*o el conocimiento científico e institucional*] podrían constituir una de tales combinaciones)”. (2010:303)

(Stengers) [*Mi desconocida Hito*] “la cuestión no es defender la física. [...] Esto sería actitud moral, la expresión más pura del resentimiento. La cuestión es resistirse a todo concepto, todo prospecto, que haga de esas destrucciones la condición de algo más importante” (2005:185): “en el momento en que trates de decirle a un físico que sus electrones son una construcción social, tendrás una guerra. Y la tendrás merecida no sólo porque has insultado sus creencias sino lo que está adherido a ellas, lo que las hace pensar y crear en su propia forma de exigencia y de invención”. (191)<sup>178 179</sup>

---

176 Cita sin traducir: “This is how I produced what I would call my first step towards an ecology of practice, the demand that no practice be defined as ‘like any other’, just as no living species is like any other. Approaching a practice then means approaching it as it diverges, that is, feeling its borders, experimenting with the questions which practitioners may accept as relevant, even if they are not their own questions, rather than posing insulting questions that would lead them to mobilise and transform the border into a defence against their outside”

177 Stengers según la lectura puede entrar en conflicto con Feyerabend, que sí opina que cualquier práctica ha de ser definida “como cualquier otra” en términos de su valor democrático. Es interesante ver como la cita de Stengers interpreta mal a la de Feyerabend. O pensar que ambos están abogando por una ecología del conocimiento desde dos supuestos antitéticos que derivan de la exposición prolongada de ambos al trabajo de los físicos: la igualdad general de las prácticas en Feyerabend; la diferencia particular de cada práctica en Stengers.

178 “the point is not to defend physics. [...] This would be moral attitude, the sheer expression of resentment. The point is to resist any concept, any prospect, which would make those destructions the condition for something more important” y “the moment you try to tell physicists that their electrons are only a social construction, you will get war. And you will have deserved it because you have insulted not simply their beliefs but what attaches them, causes them to think and create in their own demanding an inventive way”

179 Aquí es donde la ecología de la práctica de Stengers adquiere una corrección diplomática que merece ser problematizada. Su última expresión, sacada de contexto, recuerda a la justificación moral más plana de los recientes atentados del Charlie Hebdo. Es interesante plantearse hasta qué punto las disciplinas académicas deben o no respetarse, sabiendo también efectivamente que los ataques entre ellas generalmente son muy serios y solemnes, alejados de la

(Steyerl) (Indignada) “¿Qué significa esto? Un aspecto del trabajo reivindica participar de un paradigma general, dentro de un discurso que se puede compartir y que está confeccionado de acuerdo con determinados criterios. [...] Estas metodologías están dominadas por relaciones de poder, tal y como muchos teóricos [*ustedes dos por ejemplo*] (señala a Stengers y a Feyerabend) han demostrado.” (2010)<sup>180</sup>

(Stengers) (Silencio)

(Agamben) (Apaciguando) [*Haya calma.*] “Ya antes de Schleiermacher, Friedrich Ast había observado que en las ciencias filológicas, el conocimiento de la totalidad presupone el de los fenómenos singulares [...] Desde entonces la frase según la cual “lo importante no es salir del círculo, sino entrar en él del modo justo” (Heidegger:153), se convirtió en la fórmula mágica que permitía al investigador transformar en virtuoso el círculo vicioso”. (2010:35)

(Stengers) (Recomponiéndose del ataque) [*Antes incluso*] “Leibniz escribió que el único consejo moral que él podía dar en general era ‘Dic cur hic’ – decir por qué eliges decir esto, o hacer aquello, en ese preciso momento”. (Stengers 2005:188)<sup>181</sup>

(Barthes)(Interrumpiendo) [*Yo también he dicho*] “no háganos creer en lo que usted dice, sino: háganos creer en su decisión de decirlo.” [*Aunque mi inspiración aquí era la máxima kafkiana de que*] “todo el mundo no puede ver la verdad pero todo el mundo puede serla”. (Barthes 2005:78)

(Agamben) [*Sí ya sé, pero dejénme terminar*]: “Heidegger había sugerido que se trata de no dejar que “las circunstancias y la opinión común” impongan (*vorgeben*) la precomprensión, sino de “elaborarla a partir de las cosas mismas” (*ibid.*). Pero esto sólo puede significar – y el círculo parece volverse así cada vez más vicioso – que el investigador debe estar en condiciones de reconocer en los fenómenos la signatura de una precomprensión que depende de la propia estructura existencial de aquellos fenómenos que investiga” (2010:35-36). (El filósofo gesticula): “La aporía se resuelve si se considera que el círculo hermenéutico es, en realidad, un círculo paradigmático [...] en el paradigma, la

---

ironía de un semanario satírico. El caso de Steyerl, políticamente muy grave y significado, es aquí paradigmático.

180 ¿Acaso lo “artístico” o la “investigación artística” está exenta de esas mismas relaciones de poder?

181 Cita original: “Leibniz wrote that the only general moral advice he could give was ‘Dic cur hic’ – say why you chose to say this, or to do that, on this precise occasion”

inteligibilidad no precede al fenómeno, sino que está, por así decirlo, “al lado” (*pará*) de éste. Según la definición aristotélica, el gesto paradigmático no va de lo particular al todo y del todo a lo particular, sino de lo singular a lo singular [...] como “principio no presupuesto” no está ni en el pasado ni en el presente, sino en su constelación ejemplar” (36);

*Interrumpe una voz desde fuera del escenario. Todos miran hacia lo oscuro.*

(Fernandez Pello) “[¿Por constelación ejemplar se refiere a este montaje asimétrico de ejemplos?; ¿de montar cita singular al lado de cita singular?]”

(Agamben) [*Sí y no. Me refiero a que...*] (se para, y piensa largamente si contestar a un delirio como el de esa voz no sería síntoma de esquizofrenia) “1. El paradigma es una forma de conocimiento ni inductiva ni deductiva, sino analógica, que se mueve de la singularidad a la singularidad. 2. sustituye la lógica dicotómica (entre lo general y lo particular) por un modelo analógico bipolar 3. El ... (2010:40)

(Benjamin) (Susurrando a Descartes): [*De lo bipolar yo dije en su día que*] “la obra de Kafka es una elipse cuyos focos muy separados vienen determinados por un lado por la experiencia mística (que es sobre todo la experiencia de la tradición), y por el otro, por la experiencia del hombre urbano moderno” (Benjamin en Schwarz 2010:192) [*y sobre esta idea de montar pasajes y citas como imágenes... mire también el subapartado 9º de esta tesis*]

(Agamben) (Sigue) “[...] 5. No hay en el paradigma un origen o una arché: todo fenómeno es el origen, toda imagen es arcaica. 6. La historicidad del paradigma no está en la diacronía ni en la sincronía, sino en un cruce entre ellas” (2010:41).

(Feyerabend) (Escupe un trozo de cucaracha mientras se rasca por dentro de las costillas) [*Eso me recuerda que*] “en los siglos XV, XVI y XVII los artesanos mencionaron con frecuencia la escisión entre su saber concreto y el conocimiento abstracto de las escuelas. [...] Mediante la praxis, Paracelso demuestra que los conocimientos médicos de los homeópatas, médicos de aldea y brujas son superiores a los de la medicina científica de su tiempo. En la praxis también los navegantes refutaron las opiniones cosmológicas de las escuelas” (2009:114).

(Stengers) “Cada logro en la ecología de la práctica, esto es, cada relación (siempre parcial) entre prácticas, conforme se alejan entre sí, debe ser celebrado como un ‘evento



cósmico', una mutación que no depende solamente de los humanos, sino de los humanos como pertenencia, lo que significa que están obligados y expuestos por sus obligaciones. Tal evento no es algo que se pueda producir a voluntad" (2005:192) [*Lo que he denominado como*] "una tecnología de la pertenencia [...] no comporta una visión o una teoría general haciendo de cada caso simplemente otro caso. Claro que es un caso es un caso, pero un caso es una causa, y para cada caso-causa no hay una economía del pensamiento, sólo la experiencia nutriendo tu imaginación. En otras palabras, no hay lugar para la generalidad que resulta de un "si ... entonces ...", ninguno de los dos puede darse por descontado". (192). "La diplomacia como práctica es una tecnología de la pertenencia [...] Al proponer la diplomacia como un nombre para los aspectos más desafiantes de la práctica, enfatizo la necesidad de tomarse las fronteras seriamente. Desafiar [*atacar*] es algo relativamente fácil [...] Lo que es verdadero es lo que consigue producir una comunicación entre partidos divergentes, sin descubrir ni avanzar nada en común. Cada parte sin duda guardará su propia versión del acuerdo" (193); <sup>182</sup>

*Habla un tipo que ha estado callado desde el principio. Parece que tiene algo pegado alrededor de la mano parecido a una gasa.*

(Velasquez-Manoff) [*Yo veo la diplomacia como un contagio*]: "[*La anquilostomiasis*]"<sup>183</sup> impide a los niños aprender en el colegio. Impide a los padres de trabajar. Algunos afirman que contribuyen a alimentar el círculo vicioso de mala salud y pobreza que asola a naciones enteras. Entonces, ¿por qué estoy considerando adquirir este bicho tan terrible? En los tiempos que corren la ciencia tiene dos posturas frente a los parásitos. Algunos científicos los consideran como el mal encarnado, mientras que otros han hecho notar que, pese a que los horrores mencionados más arriba son ciertos, la mayoría de los humanos que están infectados por parásitos hoy día – del orden de más de 1.200 millones de personas, o entre un quinto y un sexto de la población mundial – alojan a las lombrices con muy pocos síntomas aparentes. Esta vertiente ha empezado a sospechar que las lombrices, de hecho, podrían incluso conferir ciertos beneficios a sus huéspedes humanos". [*Entonces nos hacemos la pregunta*], "¿puede ser que nuestros

<sup>182</sup> "Each achievement in the ecology of practice, that is, each (always partial) relation between practices as such, as they diverge, must be celebrated as a 'cosmic event', a mutation which does not depend on humans only, but on humans as a belonging, which means they are obliged and exposed by their obligations. Such an event is not something that can be produced at will"; "a technology of belonging [...] entertains no general vision or theory, making each case just another case. It is a case all right, but a case is a cause, and for each case-cause, you have no economy of thinking, just the experience nourishing your imagination. In other words, no 'if ... then ...' must be allowed as a matter of generality, none can be taken for granted" y "Diplomacy as a practice is a technology of belonging [...] In proposing diplomacy as a name for the challenging aspect of the practice, I emphasize the need to take borders seriously. To challenge is something rather easy [...] What is true is what succeeds in producing a communication between diverging parties, without anything in common being discovered or advanced. Each party will indeed keep its own version of the agreement"

<sup>183</sup> Un parásito intestinal también llamado anemia tropical. En inglés se denomina *Hookworm*.

cuerpos prevean su presencia en ciertos aspectos, requerirlos incluso? Y ¿puede ser que algunos de las dolencias más curiosas de la modernidad se deban en gran medida a su ausencia?”. [Al parecer] “un grupo numeroso y creciente de científicos están indicando que los parásitos pueden prevenir alergias y enfermedades autoinmunes. Y yo tengo las dos.” (2013:2)<sup>184</sup>

(Stengers) [*Hablemos entonces de brujería*]. “Al no ser un instrumento que se puede usar a voluntad, la herramienta co-produce al pensador, como demuestra el hecho que me condujo a mi de la física al arte de la brujas. Haciendo lo que hice, mi propia práctica era aquella del filósofo, de una hija de la filosofía, pensando con las herramientas de esa tradición que excluía a la magia desde el principio y que, de manera un tanto inconsciente, le había cedido sus armas a los físicos y a tantos otros en nombre de la universalidad. Quizás sea por eso que tuve que volver al principio, ya que como hija, no hijo, no podría pertenecer sin pensar en presencia de otras mujeres, no mujeres débiles ni injustamente excluidas sino mujeres cuyo poder siempre lo han temido los filósofos.” (2005:196)<sup>185</sup>

*Vuelve a interrumpir la voz sin cuerpo.*

(Fernandez Pello) “*Bien. Cerremos entonces aquí este breve ecología de singularidades con este llamado a una epistemología de la práctica, de la pertenencia, del contagio. De lo que ustedes hablan nos invita a pensar en un marco impuro de conocimiento. Una investigación en arte que está atravesada por ese parásito académico y que a su vez es parásito de la academia: que es singularidad general y generalidad parcial, amateurismo y lombriz: que es la cura de la enfermedad autoinmune del conocimiento académico contra su práctica. Hablemos de la magia; escribamos con la escritura de las piedras e imaginemos con la materia que moldeamos a cada tecla. Hablemos con el lenguaje impronunciable que sale de la yemas de nuestros dedos arrugados*”

---

184 “The parasites keep children from learning in school. They prevent parents from working. Some argue that they contribute to the selfreinforcing cycles of poor health and poverty that plague entire nations. So why I am considering acquiring this terrible creature? Scientists have two minds about parasites these days. Some consider them evil incarnate, but others note that while the above-mentioned horrors are sometimes true, the majority of humans infected with parasites today – upward of 1.2 billion people, or somewhere between one fifth and one-sixth of humanity – host worms with few apparent symptoms. This camp has begun to suspect that worms may, in fact, confer some benefits on their human hosts”. “Might our bodies anticipate their presence in some respects, require it even? And might some of the more curious ailments of modernity result partly from their absence?”. “A large and growing body of science indicates that parasites may prevent allergic and autoimmune diseases. And I’ve got both”.

185 “the tool, as it is not an instrument to be used at will, co-produces the thinker, as shown by the very fact that it led me from physics to the art of the witches. Doing what I did, my own practice was that of a philosopher, a daughter to philosophy, thinking with the tools of this tradition, which excluded magic from the beginning and which, rather unwittingly, gave its weapons to physicists and to so many others presenting themselves in the name of universality. Maybe this is why I had to go back to this very beginning, since as a daughter, not a son, I could not belong without thinking in presence of women, not weak or unfairly excluded women but women whose power philosophers may have been afraid of.”

(Benjamin) [*Todo esto está muy bien pero ¿qué hay de los artistas, de los dadaístas? ¿dónde están? No los veo en la mesa* ].

(Fernandez Pello) "*Espero que los tengamos bien anclados en el intestino*".



### **III. PARTE 2. SER O NO SER EL SABER:**

**SIETE “OBJETOS TRANSICIONALES” ENTRE EL TEXTO Y LA IMAGEN.**





## 5. Imágenes que performan textos ilegibles.

### Tres generalidades imaginarias a partir de la indecibilidad del cuerpo.

En este apartado produciremos tres “objetos transicionales”<sup>186</sup> o tres modelos *débiles*: casos de estudio concretos articulados en torno a fuentes manifiestamente indirectas, en su mayoría recuentos de terceros sobre el objeto de interés, y apenas salpicados con alguna que otra fuente ‘directa’ en los aspectos más necesarios. Estas formas son de alguna manera experimentos diagonales inherentes a nuestro ámbito de conocimiento amateur, perecedero y *ad hoc*, y constituyen la puesta en práctica de las definiciones epistémicas de la primera parte así como aportan una primera conclusión parcial. Lo tomaremos por ahora como una especie de guión teatral básico compuesto por 1) un personaje que encuentra en Mauss el paradigma de ese estatus teatral y performativo del sujeto investigador; 2) un nudo o problema que analiza las ramificaciones del pulpo como objeto de conocimiento deforme e imaginario; 3) un escenario desbordante, que encuentra en la Gran Academia de Lagado de *Los viajes de Gulliver* (J. Swift 1726, 2010) una forma institucional atravesada por la performatividad, no del lenguaje, sino de sus imágenes materiales y documentales.

Para ello nos vamos a separar de los estudios performativos más comunes en el ámbito artístico – los de corte más lingüístico y de género, y que hunden sus raíces en la tradición retórica – Austin, Butler, Sedgwick, Felman etc. – y nos vamos a acercar a modelo de performatividad más material y espacial, que más que alejarse del lenguaje y del ‘acto del habla’ vea en sus imágenes y en sus condiciones materiales una analogía sensible del performativo en Austin. Las tres partes estarán así atravesadas, de manera desigual, por la tradición performativa más teatral y antropológica del dramaturgo Richard Schechner (*Performance Theory* 2009) – y a la que se adscriben autores como Victor Turner, Diana Taylor o Dwight Conquergood entre otros<sup>187</sup> –; por una de las investigaciones más oscuras de Caillois (2008), relativa a la psicastenia legendaria<sup>188</sup> – a “*la despersonalización por asimilación al espacio*” (2008:134) –; y por un cóctel menor de apoyaturas que van desde los experimentos con realidad virtual a la performatividad de la imagen documental, pasando por la asemia de Michel Serres, la materialidad libresca de la biblioteca Warburg o una visualidad crítica de la boca a partir de un pasaje del libro de Gulliver o de las disquisiciones eróticas de Bataille y Didi-Huberman.

---

186 El término es de Winnicott, y define en psicología los objetos por los cuales el niño adquiere conciencia de sí al proyectarse sobre ellos, como peluches, muñecos u objetos afectivos. Para más ver apartado 5.3

187 Este marco de los estudios performativos se funda como departamento en la Northwestern University de Chicago en 1955 por Wallace A. Bacon – vinculado al ámbito los estudios dramáticos y siendo éste un académico de Shakespeare. No es hasta 1980 que Richard Sechner consolida definitivamente un departamento más centrado en la teoría antropológica en la Tisch School of Arts en 1980. La referencia al repertorio, la partitura, el atrezzo o la coreografía son constantes pero también el concepto de “drama social” de Turner (*Dramas, Fields, and Metaphors* 1974) que crea “un modelo metafórico derivado de la forma cultural del teatro de escena” (Carlson 1996:21) (Turner 1987). Para una visión más completa de los estudios performativos americanos consultar la fuente: Carlson Marvin (1996)(2004)(2013) *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, New York.

188 La psicastenia es una dolencia psíquica en desuso que su creador Pierre Janet (1908:755) sitúa entre la epilepsia y la histeria – Para una definición más completa ver el 5.1. o 5.2

## 5.1 Marcel Mauss como texto del cuerpo.

El programa epistémico de Caillois como hemos visto, pre-existe naturalmente en sus maestros antropólogos y en sus colegas surrealistas. Pero quizás sean especialmente acusada la semejanza entre sus propuestas más arriesgadas y el hacer antropológico y docente de Marcel Mauss<sup>189</sup> – “un etnólogo de erudición legendaria” (Murray 1989:163) – cuyo interés va más allá de su obra escrita y alcanza a su figura como personaje, como *performer*, como profesor, que es también *actor* del saber.

James Clifford ha dado buena cuenta de los lazos entre el surrealismo, la antropología y el nacimiento de la etnografía francesa en su obra *The Predicament of Culture* (Clifford 1988:117-152)<sup>190</sup> uno de los recopilatorios antropológicos y etnográficos más a mano de los estudios culturales<sup>191</sup>. En cuanto a Mauss, el antropólogo emerge en el relato historicista de Clifford como una inspiración clave de la intelectualidad surrealista, pero también como una figura problemática en su imprecisión, cuya influencia es difícil cuantificar precisamente por la forma oral que tomaban sus clases desbordantes. Al parecer sus lecciones en la *Ecole Pratique des Hautes Etudes* y del *Institut d’Ethnologie* habrían sido de una riqueza excepcional, inéditas cada año, “sin repetirse” y “sólo accesible a unos pocos alumnos” (Clifford 1988:123). Estos constituían su pequeño grupo de allegados, al cual perteneció Caillois – sabemos incluso que lo hizo en tentativa de ‘doctorando’ (Frank:337-342) (Caillois 1970e)<sup>192</sup> –; en fin, una “pandilla de devotos” que le seguía por los pasillos y a los que el nutría con su sabiduría gargantuesca.

Las clases de Mauss no habrían sido demostraciones teóricas sino que más bien “subrayaban, en su propio divagar, el hecho etnográfico concreto”; demostraban que el antropólogo “tenía un ojo muy fino para el detalle significativo” (Clifford 1988:123) y que “enseñar” en su caso no era un mero peaje de la profesión sino “un curioso instrumento de investigación académica, no lejano al propio hacer del surrealismo y capaz de estimular por igual a Métraux o a Bataille” (Clifford 1988:128)<sup>193</sup>.

---

189 Marcel Mauss (Épinal, 10 de mayo de 1872 – París, 10 de febrero de 1950) fue un antropólogo y sociólogo, sobrino del padre de la sociología francesa, Emile Durkheim. Su obra tiene implicaciones antropológicas, sociológicas, económicas y filosóficas siendo su Ensayo sobre el don donde analiza la antropología del intercambio o de lo económico, su obra probablemente más conocida. Mauss tuvo una influencia decisiva en Claude Lévi Straus y en el desarrollo del estructuralismo antropológico

190 El libro de Clifford está en castellano en Gedisa (1995) (2001) Para esta investigación se han usado ambas la versión original en inglés de 1988. Las traducciones de Clifford son mías salvo si son citadas de la edición de Gedisa (2001).

191 Clifford fue hasta 2011 profesor del famoso departamento de Historia de la Conciencia de la Universidad de Santa Cruz. Este departamento, fundado en 1980, aglutina a figuras prominentes de los estudios críticos culturales y artísticos americanos como Donna Haraway, Teresa de Lauretis, Victor Burgin o Barbara Epstein entre otros.

192 “On that particular day, I announced to him that I had chosen “the religious vocabulary of the Romans” as the topic of the thesis I was planning to write (but never did)” (Caillois in Frank 2003:339)

193 Hemos de suponer que Clifford contrapone aquí a ambos autores en tanto que Alfred Métraux, etnógrafo, fundador del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán (1928-1934) y miembro de la Oficina de Etnología Americana del Smithsonian (1941-1945) entre otros cargos de relevancia, simbolizaría la etnografía de campo más rigurosa y factográfica y Georges Bataille sería esa figura ‘acéfala’ y fetiche del posestructuralismo, surrealista, pornográfica, erótica-crítica.

Uno de sus alumnos más célebres, el prehistoriador André Leroi-Gourhan, describiría sus clases como “[...] todo articulaciones y elasticidad”; “la mayoría de sus frases resultaban vacías, pero era ese vacío el que te invitaba a construir”; “sugería cosas sin declararlas”; siendo “sus silencios” lo más característico y lo que más atrapaba a sus seguidores (Leroi-Gourhan 1982:32-33)<sup>194</sup>. También Lévi-Strauss, al parecer autoproclamado “apóstol” de Mauss y Durkheim (Murray 1989:163) (Frank 2003:337) – algo que el propio Mauss no parecía compartir<sup>195</sup> –, incide sobre esa imagen exuberante en lo que parece un verdadero teatro de montaje analógico: “aún más en su enseñanza florecen comparaciones imprevistas”; las “antítesis, atajos, y paradojas aparentes, son después prueba de un análisis más profundo” y gratifican al oyente con “intuiciones fulgurantes que dan para meses de pensamiento fructífero” (Lévi-Strauss 1945:527)<sup>196</sup>.

Para Schechner – a hombros de una antropología deudora, entre otros, de Mauss – el efecto de los eventos rituales no requiere tanto de “espectadores” como “participantes”, lo cual da lugar a la “congregación” o a la “asamblea”. Ambos términos, sugiere el dramaturgo, es interesante leerlos en relación a sus acepciones inglesa y francesa de “assemblage” o ensamblaje, lo que produce cierta idea de la “co-creación” o co-producción del “mundo de la performance” (Schechner 2009:256) que nos devuelve a ese terreno en suspensión de lo profesional-amateur.

Sólo en este espacio liminar es donde es posible el encuentro entre un Mauss que acusaba a Caillois de irracionalidad y delirio filosófico<sup>197</sup> y un Mauss que es él mismo acusado de ser “hombre de inspirada confusión”; que “no escribió libros” (Clifford 1988:125) y que “nunca hizo trabajo de campo”, aunque era capaz de convencer a otros de que lo hicieran (123). Sus publicaciones, generalmente recopilaciones de artículos y conferencias, eran toda una prueba de erudición – de nuevo el relator nos describe aquí la imagen del libro medio devorado por las notas al pie – pero al parecer su prosa no estaría a la altura de sus intervenciones verbales. Algo que confirma Louis Dumont en un panegírico para la revista *L'ARC* en 1972, con motivo del centenario de su nacimiento, al describirle como “el último de un linaje de pensadores abstractos” (Dumont 1990:8) que, para bien o para mal, “tenía demasiadas ideas como para darle a alguna de ellas una expresión completa” (Dumont

---

194 “mi colega y yo nos turnábamos para tomar notas y de esa forma las comparábamos para determinar el verdadero contenido de las clases de Mauss. Nunca conseguimos construir nada coherente por que era demasiado rico y siempre terminaba en el horizonte [...] este es, yo creo, el secreto, el verdadero hechizo que lanzaba sobre sus seguidores” (Leroi-Gourhan 1982:32-33)

195 “Although Claude Lévi-Strauss (b. 1908) places himself in an apostolic Durkheim-Mauss succession, Mauss did not mention him to Earl Edward Eubank” (Murray se refiere aquí a la entrevista que antropólogo americano Eubank le hizo a Mauss en 1934 sobre las jóvenes promesas de la antropología) (Murray 1989:163)

196 Strauss también añade: “tamiza, una y otra vez, una enorme masa de datos hasta que sólo queda el material más puro”. Para Clifford, Lévi-Strauss peca de tratar a Mauss como un “protoestructuralista” (1988:128) (Clifford recomienda aquí ver más claramente ese propósito en la “Introduction à l’oeuvre de Marcel Mauss” (1950) de Lévi-Strauss): “to grasp only the “purest” underlying material is an aspiration more characteristic of Lévi-Strauss than of Mauss, who published relatively little not because he had distilled elemental truths but because he was preoccupied with teaching, editing, and politics, and because, knowing so much, he found that the truth had become too complex.” (Clifford 1988:128)

197 Ver apartado 3.2 La coherencia en Caillois.

1990:12)<sup>198</sup>. Algo sobre lo que Clifford también abunda cuando escribe que “sabía tanto, que encontró que la verdad se había vuelto demasiado compleja” (1988:128).

Quizás la respuesta estribe nuevamente en una combinación emblemática entre lo teatral y la función más gutural de lo ininteligible. A partir de un ritual papúe en el que el mensaje gradualmente queda reducido a un *staccato* de gritos – “Ah! Ah! Ah! Ah!” (Rappaport en Schechner 1968:128) – Schechner deduce que es en esos momentos rituales donde “el discurso cognitivo – normalmente sobre lo gordo que es el cerdo o lo adecuado de su trueque – se transforma en pura expresión fática” (Schechner 2009:252). La función fática del lenguaje es aquella que sin ser transmisora de información verbal facilita el contacto social para poder dar continuidad al mensaje; aquello cuyo contenido informativo es escaso o nulo, pero que busca establecer un contacto, físicamente afectivo, entre las distintas partes implicadas en el intercambio. En nuestra cotidianidad pertenecen a esta función tanto los gestos mudos como los términos “por supuesto”, “claro”, “escucho”, “naturalmente”, “entiendo”, “como no”, “OK”, “perfecto”, “bien”, “ya”, “de acuerdo”, etc. Un diccionario de elementos insignificantes de la sintaxis, los descartes, los trapos de Benjamin o los detalles que “elevan el coste de la comunicación”, como lujos innecesarios que sin embargo estructuran un efecto de realidad por contacto.

Esta cualidad sensible del lenguaje queda recogida en el *Performance Theory* de Schechner en forma de múltiples ejemplos teatrales en los que la sonoridad del balbuceo y lo gutural son centrales a la representación. Casos como los de *Orghast* de Robert Hughes – donde se representa la obra en un idioma inventado que aprovecha la expresión fática para hacer que palabras “sientan” más que “signifiquen”<sup>199</sup> – o *Fragments of a Trilogy* de Andrei Serban – en donde se recurría al griego antiguo como una lengua real pero totalmente desconocida – son quizás los mejores ejemplos. En el caso de la obra de Serban, por ejemplo, Schechner aprecia cómo el uso del griego antiguo, cuando ninguno tiene conocimiento real de la vocalización de éste, se utiliza ahí como un “medium de comunicación fática directa” (Schechner 2009:253): “el texto era usado como una herramienta para extraer el sonido de los performers. Estos no “interpretan” ni “leen” el texto. No lo “expresan”, sino que [el texto] extruye sonidos fáticos de los actores” (253), quienes se dejan atravesar por esas formas fonéticas primordiales y encarnan el texto como lo harían las parcas o las moiras; poseídos por las formas poderosas de una lengua arcaica que ni entienden ni controlan y que es fundamentalmente cosa; forma de aire. En presencia de esta partitura –del lenguaje que es su imagen musical y corpórea– “la respiración y el ritmo cardíaco pueden verse armonizados por melodías y metrónomos; la temperatura del cuerpo incrementa cuando escuchamos un tambor” (253); la lengua se evidencia

---

198 Todas las citas de Dumont son traducciones mías.

199 “Orghast was a performance for which (Robert) Hughes invented-constructed a “new language” emphasizing its phatic qualities. In Orghast words “felt” rather than “meant”. (Schechner 2009:253)



como cosa, los hechos no son sino excrecencias de la asimbolio y reaparece esa experiencia cognitiva que es contagio espacial y formal sin significado pero con sentido.

La posibilidad de que el Mauss actor no sólo trascendiera en lo personal – algo propio de cualquier buen profesor – sino que transmitiera además parte de su conocimiento desde esta lógica irracional de lo inarticulado, de lo imaginario en su sentido más amplio, alberga aquí un mensaje subversivo, traducible a nuestro tiempo en forma de consecuencias políticas – se cumple la máxima erótica que rompe con el *oikonomos* o ‘gestión de la casa’ y altera la propia lógica utilitaria del conocimiento hoy. Y es que para Clifford, “desde la perspectiva actual del régimen intelectual, dónde la publicación es una *prioridad*” y dónde “las ideas se guardan” para ocasiones de publicación mejores en términos de rentabilidad e impacto, resulta “sorprendente y conmovedor ver las tremendas energías que volcaba Mauss sobre la docencia” (Clifford 1988:123). Unas energías que además el antropólogo no se atribuía a si mismo sino que extendía a todo el sistema académico francés – esto es, a su entorno y espacio –, cuya “superioridad” residiría en un “amor por la investigación” sin fines útiles ni preconcebidos, osadamente amateur; “perforando sobre campos poco familiares”:

“We know something, a little here and there, that’s all. Having worked in this way, my theories are scattered and unsystematic, and there is nowhere that one can find them summarized. [...] If our French universities have a superiority over American ones, it lies in this fact: that we have many scholars who love scholarship and do research for its own sake. They are indifferent to publication, and many have published little or nothing, but they think, and they know. Their knowledge is so profound that everyone is afraid of them. Tucked away in their studies, boring into unfamiliar realms, with no one to limit them in any way, they discover new truth that enriches our scholarship immeasurably. In them is our universities strength” (Mauss en Murray 1989:165-6)

Decíamos antes a colación del poeta R. P. Blackmur que la diferencia entre el crítico y el profesional es que el segundo “profesa una doctrina” (Adams citado por Garber 2000:51) pero en el caso de Mauss lo que parece profesarse es en verdad una forma. Una forma de conocimiento que no es tanto método como es cosa y objeto; es forma del saber y partitura del cuerpo. Las clases no serían tanto un acto de generosidad sino de oportunidad para poner en marcha esa forma de pensamiento de maneras impensables, de activar su memoria de acceso aleatorio – su R.A.M. que no es sino improvisación cultural y sintética – o la posibilidad de moldear cierto arquetipo peripatético del pensamiento en movimiento. Es ahí dónde para Mauss mejor se despliega el pensamiento en imágenes; sus “destellos”, nativos a la representación teatral del encuentro y extranjeros en cierta obligación de síntesis de la escritura científica. El ensayo de las formas y no tanto el ensayo como forma.

No es por tanto casualidad que las asignaturas de Mauss –que no olvidemos es autor entre otras cosas del “Esbozo para una teoría general de la magia” y del “Concepto de la técnica corporal” (ambos en Mauss 1979)– solían tener por objeto temas como el “chamanismo siberiano”, la “poesía oral australiana” o los “rituales polinesios y de las indias occidentales” (Clifford 2001:155). Esto sugiere en primer lugar que la figura de Mauss estaba tan atravesada por sus temas, por las imágenes de su conocimiento, que de alguna forma se convirtió en el catalizador ritual de toda una generación de pensadores: un verdadero chamán-antropólogo de principios de siglo – cuyos ecos simbólicos están hoy más vivos que sus formas percederas. Se trata de una figura que se ve incapaz de transmitir correctamente su conocimiento erudito si no es a través de su saber concreto, de su hacer, esto es, su puesta en escena; se mimetiza y se camufla con su tema de estudio, no porque se vista de chamán o se mueva como un hopi sino porque asume, consciente o no, cierta gramática del cuerpo propia de la tradición mágica. Una mimesis que no sólo no produce homogénea sino que, como muy bien ha resumido Michael Taussig (1993), está mágicamente atada al verdadero potencial de alteridad. En segundo lugar, copiar a Mauss ‘del natural’ nos permite dibujar la forma del poseído, del hechizado, de lo daimónico (Harpur 2007, 2010) como la gramática generativa de la imaginación. Y es que nada parece indicar que su performatividad fuera una decisión consciente y libre: *la técnica corporal* de Mauss pertenece aquí a cierta incapacidad o degradación de las habilidades del sabio por saturación. Mauss se nos presenta como el modelo sobre el cual parece inspirarse la psicastenia de Caillois: una debilidad de la psique que se traduce en divagación del pensamiento, en su disolución afectiva, incapaz de fijarse del todo. Pero también encuentra pie en la hipertelia; la consecución desbordada de los fines; el desplazamiento inesperado de los objetivos, el hacer hablar a lo que no tiene lengua estándar.

Caillois trabajó sobre estas cuestiones hasta sus últimas consecuencias en *Mimetismo y psicastenia legendaria* (1935, 2008) y por momentos uno cree que pudiera haber tenido a Mauss en mente como pantalla para sus disquisiciones. El término psicastenia, popularizado por el trabajo de psicólogo Pierre Janet en el cambio de siglo XIX al XX<sup>200</sup>, adquiere en Caillois un tinte más oscuro en donde la dispersión trasciende los límites psíquicos para instalarse en cierta tentación de lo espacial “que le persigue y le rodea” y produce “una despersonalización por asimilación al espacio”. Apreciaciones que no estuvieron exentas de polémica en su día al sugerir también cierta disolución del individuo en la masa<sup>201</sup>:

200 La psicastenia (del griego psyché, “alma” y asthenia, “debilidad”) es una dolencia de la psique caracterizada por fobias, obsesiones, compulsiones y ansiedad. El término ya en desuso fue inventado por Pierre Janet en oposición a la neurastenia y dar cabida a un tipo de casos clínicos que no se adecuaban a esos síntomas nerviosos. La psicastenia se diferencia de otros tipos de neurosis como la histeria en tanto que la primera no reside tanto en el subconsciente como en determinada incapacidad de la vida consciente y la memoria, lo que le lleva a divagar sin propósito y con frecuencia olvida lo que estaba haciendo. Fuentes: (Schofield y Murray Leslie 1912:1458-9) (Janet 1903)

201 “These were wild ideas, wild in the most literal sense of the term: savage and violent, frantic, undisciplined, and unruly. And Caillois’s essay emerged in the 1930s as the twin of a previous and just as infamous (just as wild) essay on the praying mantis, where a similar erasure of difference was located in the tendency of the female mantis to devour her

“El sentimiento de la personalidad, en cuanto sentimiento de la separación del organismo en el medio, de la relación de la conciencia con un punto concreto del espacio, no tarda en estas circunstancias en quedar seriamente afectado; se entra entonces en la psicología de la psicastenia, y más concretamente de la psicastenia legendaria, si somos autorizados a denominar así el desorden de las relaciones anteriormente definidas entre la personalidad y el espacio” (Caillois 2008:133-4)

No se trata de diagnosticarle nada a Mauss *post-mortem* como concretar a qué tipo de conocimiento accedemos a través de su figura. La imagen del docente creada a base de testimonios nos presenta a un profesor que es en sí mismo forma arcaica – lo que Warburg llamaba *Pathosformeln*<sup>202</sup> – del cuerpo poseído por el verbo: “el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas – pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo” (Barthes 1982:29). Así la máxima anarquista de “ser consonante con los fines de uno”, se subvierte para dar paso a una consonancia con las formas del texto y del cuerpo que nos separan y escinden en partes semiautónomas; la finalidad siempre sujeta al desplazamiento impredecible de la hipertrofia y el ensayo improvisado. Esta postura crítica que parece imposible en un antropólogo riguroso, no viene de ninguna consigna ni de un determinado programa intelectual o político sino que parte del gesto y parte en dos el cuerpo de un académico de vieja escuela, poco amigo en su vida consciente de lo irracional y anárquico. El *corpus* no es aquí sólo cuerpo teórico, filosófico o político, sino forma de hacer menor y secundaria; el resultado de interpretar una partitura o un repertorio es siempre una producción analógica y lateral, no literal. Sus variaciones se pierden forzosamente en la contingencia de su experiencia. No perduran en la historia sino que constantemente se reactivan en lo menor anecdótico.

Es verdad que nada de lo expuesto es específicamente reseñable de un determinado individuo y que bien podría decirse de muchos docentes. Mauss es aquí más que nunca figura paradigmática, imagen y ejemplo contingente de este apartado, y camina por descontado al lado de otros ejemplos como el del maestro Jacotot de Ranciere, el iconoclasta Ehrenshaft o hasta los propios Feyerabend y Caillois, por mencionar sólo los más inmediatos. Quizás su conexión histórica con Caillois es lo que le hace más conveniente en nuestro contexto: procura cierta ilusión de descubrimiento en el irse hacia atrás, en la indagación retroactiva. Pero en verdad su semblante dramático es el de una forma prismática, que se conecta con no pocas necesidades de un conocimiento por imágenes que es también mimetismo y psicastenia. Mauss no es tanto la demostración de perogrullo de que hay una

---

mate during copulation” (Baker 2001:10)

202 Giorgio Agamben ha escrito de las *Pathosformen* de Aby Warburg que estas son “híbridos de arquetipo y fenómeno, de primariedad y repetición. Cada fotografía es el original, cada imagen constituye la *arché*; es en este sentido ‘arcaica’ y también que “Milman Parry reconoció en la base de los poemas homéricos y, más aún en general, en toda composición oral, es imposible distinguir entre creación y *performance*, entre original y ejecución” (Agamben 2010:38)

performatividad en lo académico, como partitura de cierta forma de investigación cuyas imágenes tienen presencia material y sus versiones se mueven, golpean y atraviesan a la vida del sujeto. Y lo que es más importante, nos resultan contagiosas:

“lo que le diferencia de tantos otros maestros académicos, es que para él el conocimiento no es un dominio separado de la actividad: su vida deviene conocimiento y su conocimiento vive” ; “un estudiante [...] que viaje en autobús descubrirá que la relación que se establece entre él y los demás en el piso se ha transformado debido a las clases de Mauss. Puede ser, dirán ustedes, que no haya ahí nada científico. Y así es. En todo caso, gracias a Mauss, todo, el gesto mismo más insignificante, adquiere un sentido.” (Dumont 1990: 9-10)

Lo que nos remite también a la acepción del pensador como espacio, como escenario atravesado por la experiencia que nos daba Adorno:

“Propiamente el pensador no piensa sino que se hace escenario de una experiencia espiritual sin analizarla”. (Adorno 2003:22)

## 5.2 El pulpo vulgar como texto de la imagen.

“Fuera del campo de las ciencias naturales, los trabajos que se ocupan del pulpo no parecen ser muy abundantes.” (Caillois, 1976a:7)

La descripción que hace Susan Buck-Morss (2004) de la imagen como un film, que se despegas de las cosas y transita hasta apoyarse de nuevo sobre algo imprevisto<sup>203</sup>, encuentra eco en la descripción que hace Caillois (1962) de mariposas y polillas miméticas que, a lo largo de siglos de especies cruzadas, también absorben las apariencias y las diseminan por el entorno – a menudo con fines poco eficientes<sup>204</sup>. Ambas descripciones se abisman en la *amateurización* del conocimiento que analizábamos antes<sup>205</sup>. Son versiones editoriales de ese conocimiento paradigmático y lateral (Agamben 2010) o del *discursus* amoroso de “lo que está al lado” (Barthes 2007). También guardan parecido con lo que ha señalado J. Fresneda (2013) en Arlander (2013:1) como “investigación performativa”: un tipo de investigación que consiste no tanto en investigar fenómenos pre-existentes sino en crear e improvisar los objetos en el proceso de indagación. Todas ideas igualmente próximas al productivismo o la factografía en Steyerl (2009) o la teoría teatral de Schechner, que ha dicho que “el núcleo emocional de una obra (de teatro) no se conoce de antemano sino que es “expresada” y después revelada a través de la acción” (2009:238)

En los últimos años también la figura del pulpo ha ocupado el lugar del monstruo moderno, ese ser hipertélico y desbordante, que permite dar carne a ese imaginario cultural que fantasea con realidades biológicas que trascienden lo animal y lo lingüístico. La razón de este interés reciente parece estar en el trabajo videográfico que el biólogo del Woodshole Oceanographic Institute, Roger T. Hanlon, realizó en 1997, y cuya viralidad en la red se catapultó con la charla TED de David Gallo en 2007<sup>206 207</sup> – donde se usaban las imágenes de Hanlon para ilustrar los estudios más recientes sobre el camuflaje de los cefalópodos (Hanlon 2007) (Harmon 2013a, 2013b).

La palabra pulpo en castellano se aleja curiosamente del vocablo original griego para designar al

---

203 “Unlike the other disciplines, an orientation of Visual Studies that has the image as its object is not a pie-slice, not a delineated sector of the world, but a film off the world’s surface. The surface of the image is itself the boundary that allows a certain idea of Visual Studies to emerge.” (Buck-Morss 2004:17) – En clara alusión al montaje de Benjamin.

204 Caillois ha escrito que “las orugas géométras simulan con tanta perfección los brotes de un arbusto que los horticultores las cortan con la podadera (Murat); el caso de las filias es aún más desgraciado, ya que se devoran entre ellas al tomarse por verdaderas hojas, de modo que podríamos pensar en una especie de masoquismo colectivo que conduce a la homofagia mutua, por ser la simulación de la hoja una provocación al canibalismo bajo esta forma de festín totémico” (Roger Caillois: “Mimetismo y psicastenia legendaria” en Revista de Occidente, nº 330, Madrid, Noviembre del 2008, p. 130).

205 Caillois afirmaba en su exilio argentino “An intellectual is an intellectual on top of his professional occupation.” (Frank, 2003: 8) lo cual nos hace pensar que indirectamente hay una conciencia en Caillois profundamente crítica con la academia y su profesionalización – aunque si bien es cierto que tuvo un puesto de largo recorrido en la Unesco, Caillois aparece en su madurez como un verso libre, un intelectual desvinculado de la universidad – como denota su encuentro con Mauss (ver apartado 3.3).

206 Vídeo de la conferencia [https://www.youtube.com/watch?v=7NQUqR\\_YpsA](https://www.youtube.com/watch?v=7NQUqR_YpsA) (consultado 1-2-2015)

207 Sobre el carácter más dudoso y “evangelizador” de la organización TED ver: <http://www.theverge.com/2013/2/27/4028174/beyond-televangelism-inside-teds-new-gospel> (2013) (consultado 1-2-2015)



animal, *octopus*, ‘ocho pies’, y se construye a partir de otros dos morfemas griegos, *poli* y *pus*, para señalar más vagamente la idea de “muchos pies”<sup>208</sup>. Más allá de la bonita analogía que guarda esta definición *polípoda* o *cabezópoda*<sup>209</sup> con la estética de la investigación – poblada de notas al pie – lo cierto es que el pulpo parece quedar mejor definido por esa abstracción de multiplicidad de la voz castellana que por su número concreto de tentáculos. Y es que no sólo el pulpo es el único animal conocido cuyo sistema neuronal, su cerebro, se encuentra repartido a lo largo de sus tentáculos<sup>210</sup> – lo que le hace tremendamente sugerente para repensar el dualismo cuerpo – mente. También es ese sistema nervioso el que le permite controlar de manera autónoma su órgano cutáneo – uno de los más complejos del reino animal – en tanto que es capaz de producir imágenes, cambiar de textura y parpadear con precisión psicodélica. (Young 1971) (Packard 1972) (Hochner 2004) (Gallo 2007).

Chus Martínez (2014) veía recientemente en las características del pulpo una oportunidad para repensar cierta especificidad de lo artístico. Para la autora el “arte es lo que nos permite imaginar esta forma descentralizada de percepción (...) nos permite sentir el mundo más allá del lenguaje y (...)y transforma nuestras formas de concebir lo social así como sus instituciones” (2014:1). Su idea de que la imagen del pulpo extiende a todos la capacidad de “invención perceptiva”, se alinea aquí con las propuestas de Le Parc, Beuys o Caillois entre otros – aunque el pensamiento del sociólogo vaya más allá, al atribuirle a la materia, no sólo al sujeto, la capacidad de imaginar – pero también hace rima consonante con una determinada lectura de la multitud social, que últimamente está imprimiendo sobre la cuestión del cuerpo una necesidad reformista – la del individuo restituido a la comunidad y la masa – cuyas implicaciones son, cuanto menos, debatibles en contextos más adecuados que el que nos ocupa. En todo caso, para nosotros tiene más interés pensar junto a ella esa otra idea con la que abre su artículo y que dice que “el arte es el pulpo enamorado” (2014:1)<sup>211</sup>, porque, como hemos visto, es ese amor – no en el sentido platónico o sacrificial sino en el del amateur osado en terreno ajeno – el que entraña para nosotros un potencial político más profundo que el de la reforma social, y que es en definitiva la forma de imaginar “contra sí mismo”.

Si quisiéramos elaborar una partitura afectiva del camuflaje o del mimetismo – como dice Baker,

---

208 Fuentes etimológicas: <http://etimologias.dechile.net/?pulpo> y también <http://es.wiktionary.org/wiki/pulpo> (consultado 1-2-2015)

209 El animal pertenece al genus más amplio de los cefalópodos o ‘cabezas con pies’.

210 “The octopus’ nervous system [...] is divided into three parts. The central brain (40 to 45 million cells) surrounds the esophagus. [...] The other two parts of the nervous system, the optic lobe and the nervous system of the arms, are situated outside the brain capsule and may be defined as dedicated systems or autonomous systems. Each of these systems contains more nerve cells than the central brain; the two optic lobes contain 120 to 180 million cells and the peripheral nervous system of the arms roughly 350 million cells” (Hochner 2004) <http://www.octopus.huji.ac.il/site/articles/Hochner-2004.pdf> (consultado 1-1-2015)

211 Martínez cuenta en su artículo la historia de un chaval gallego que conoció en su adolescencia y que hablaba de un pulpo que le visitaba a diario sin que nadie le tomara en serio.

“si es que existe” una “política de la psicastenia” (2001:30)<sup>212</sup> – esta sería sin duda una basada en la entropía, al rebufo de Smithson (1966) o de Bois y Kraus (1996) que trasciende el utilitarismo de clase para desordenar y derretir irreversiblemente los límites ontológicos entre el cuerpo y el sujeto. Una política de la piel que deviene viaje astral; verse fuera de uno mismo; no sólo verse en el Otro sino ser *lo otro*. Algo que avanzaba ya Caillois en su *Mimetismo y psicastenia legendaria* (1934, 2008) a partir de las disquisiciones de Mankovsky sobre la esquizofrenia:

“El espacio se presenta ante estos espíritus desposeídos como una voluntad devoradora. El espacio los persigue, los cerca, los digiere en una fagocitosis gigante. Y por último los reemplaza. El cuerpo pierde su unidad con el pensamiento, el individuo cruza la frontera de su piel y vive del otro lado de sus sentidos. Intenta verse desde un punto cualquiera del espacio. Siente que él mismo se convierte en espacio, espacio negro donde no pueden ponerse cosas. Es semejante, no a ninguna cosa, sino simplemente semejante.” (Caillois 2008:134).

Caillois concreta aún más esta imagen cuando habla del éxtasis inducido por la mimesis sobre el protagonista de *Las tentaciones de San Antonio* de G. Flaubert. Una imagen que, como es habitual en el autor, no está exenta de ambigüedad. Por un lado se describe como el personaje, “viendo como los tres reinos de la naturaleza penetran el uno en el otro”, quiere repartirse por todas partes, estar en todo, “penetrar en cada átomo, descender a lo más hondo de la materia, ser la materia” (Caillois 2008:136). Por otro lado, Caillois nos presenta el camuflaje invertebrado como algo que no es escondite ni búsqueda de protección en lo social sino bipolaridad: una disputa entre la disolución del ser en la *physis* – su insignificancia más extrema – y la intensificación de sus poderes individuales en el caso de una confrontación directa. Mientras que la psicastenia de San Antonio es escisión para caer en una comunión con el espacio irreversible, el camuflaje no es paz ni es guerra sino interrupción de lo sensible; los insectos como “personajes cuya omnipotencia secreta actúa en la sombra. Enmascarados por su apariencia insignificante [...] insospechados hasta que se dan a conocer. Entonces, la sorpresa se añade al espanto y el adversario paralizado es vencido de antemano” (Caillois 1962:108-9).

Observamos que en el cefalópodo mimético hay también algo de esa tensión bipolar. Es justo esa “omnipotencia secreta”, revelada en el “darse a conocer”, lo que hace las veces de *punctum* en el vídeo de Hanlon: vemos de lejos una alga al vaivén de la corriente, en aguas poco profundas; la cámara avanza hasta casi chocarse con ellas; en ese instante, ante nuestros ojos, se materializa un pulpo de la nada; y lo hace de tal manera y forma que somos incapaces de creer lo que vemos; nos

---

212 “if such a politics exists, can be located nowhere else but here, in the locating of the boundaries that limit the self, in the opening up of these boundaries to just those forces that would exceed them.” (Baker 2001:30)

quedamos paralizados – en el vídeo de la charla de Gallo es el momento en el oímos un “oooooh” coral y estupefacto por parte del auditorio – sólo para, acto seguido, ver a ese ser-salido-del-alga escupir un chorro de tinta y catapultarse hacia lugares más seguros.

Lo que parece operar en el fenómeno de la parálisis por camuflaje es nuevamente lo inarticulado; la gramática primordial que no encuentra lengua posible más allá del atravesar punzante de lo imaginario. Su poder disruptor sería el de ese destello de contacto con “lo real” lacaniano que nos elude y nos evade. Aquí volvemos a Martínez que, citando a Salisbury citando a su vez a Serres, subraya que “antes del lenguaje, antes incluso de la palabra, había un ruido, un ruido de fondo, que precede a todas las señales y que es un obstáculo a su percepción” (Serres citado por Salisbury 2006). Así el pulpo nos interpela como lo hace la performance, preguntándonos “cuánto del “lenguaje corporal” está genéticamente fijado y cuánto es aprendido” (Schechner 2009:235). La actitud del individuo mimético, que degrada el lenguaje para integrarse e integrarlo a las cosas inertes, produce una idea de comunidad que va más allá de la tensión entre lo flexible y lo institucional: hablamos aquí de una colectividad sin programa, un volverse espíritu del bosque sin un fin fijo, darle teatralidad no a las personas sino al límite continuo entre todas las cosas. Un devenir animal que no es “ni individuo ni especie” sino “fenómeno de borde” (Deleuze, Guattari 2008:250).

Las habilidades cutáneas del pulpo no se limitan al mero camuflaje o a la intimidación sino que constituyen también su principal forma de comunicación. Angie Keefer (2011) – artista, crítica cultural, y autora de un revelador ensayo *multípodo* sobre las inquietantes ramificaciones del *Octopus Vulgaris* – ha señalado que en el ámbito científico la combinación de postura, color y textura en los cefalópodos toma los nombres de “display” y “anti-display”. La diferencia entre ambos estribaría precisamente en la cuestión de la intencionalidad del mensaje o su inteligibilidad más o menos explícita. El “display” puede dividirse en “ritual” o “no ritual” en tanto que su sentido sea más o menos accidental: la forma no ritual sería la cotidiana, en el que el sentido es contingente e irreplicable, mientras que la forma ritual es la del apareamiento o la relación social con sus congéneres, “codificada deliberadamente” para “comunicar algo específico” (2011:23).

El “anti-display”, por contra, es un tipo de comunicación que subvierte la lógica común de que el intercambio animal es siempre un reflejo transparente de su instinto y motivaciones más planas. Y especialmente acusado en el pulpo vulgar. El “anti-display” también se define en biología en dos tipos o clases, a saber, lo “desconcertante” y lo “críptico”. El primero queda ejemplificado como la coloración por estrías, rayas o geometrías disruptoras, que pueden separar o confundir la forma con el fondo por medio del collage. El segundo, el críptico, es aquel que responde a la idea tradicional de mimésis de imitación más o menos literal de entorno. Estas divisiones son, como podemos adivinar desde nuestro ámbito, relativamente arbitrarias y débiles pues a menudo la una va de la mano

de la otra y viceversa. En el caso del pulpo vulgar esto es igualmente cierto (2011:25) lo que da lugar a patrones “deliberadamente confusos” o “diseñados para impedir la comunicación” – hasta el punto de que se han observado formas ritualizadas de display “agresivo” cuando el animal no está en frente de ningún receptor (2011:23) – y que comportan sin duda la mejor definición posible de “anti-display”.

El sistema de comunicación del pulpo no sólo sería eminentemente visual, sino que sus estructuras sintácticas son en verdad el movimiento, la postura, el color y la textura. Estos elementos se combinan en secuencias que no parecen comparables a la estructura verbal o lingüística de la frase. No hay pues “regularidad en sus patrones” y no incurren en “pausas o puntuación” – algo que sin embargo sí hacen los vertebrados, incluso en los displays visuales de cortejo o en la cadencia del canto de los pájaros–; se trata de sistemas de secuenciación “abiertos” que continúan indefinidamente hasta que cesan sin motivo (Keefer 2011:24) y que recuerdan más a un *stream* de datos continuo o la emisión de ondas de radio que a un montaje lingüístico. Esta imagen del animal como antena se hace más fuerte cuando averiguamos que el pulpo vulgar es probablemente daltónico o ciego al color (Harmon 2013b). ¿Cómo es posible entonces que pueda percibir la complejidad de su propio sistema de comunicación? ¿Acaso es ciego o sordo a los matices de su propio lenguaje? La respuesta más convincente parece estar en los últimos experimentos sobre la sensibilidad de su sistema visual a la luz polarizada, lo que en estos animales funcionaría “como una nueva dimensión de la visión, análoga al añadir color a una imagen en blanco y negro” (Temple 2012). La respuesta menos plausible, pero tanto o más sugerente, es la que dan líneas de trabajo como las del propio Harmon, que especulan con la hipótesis de que los pulpos “puedan ver a través de la piel” (Harmon 2013b). Una imagen totalmente delirante.

Más allá de la ciencia-ficción – o precisamente mientras esperamos a que los experimentos confirmen o desmientan sus sospechas – el ojo del pulpo ya tiene de por sí características sobre las que merece la pena detenerse. De hecho, la curiosa evolución del aparato visual de los invertebrados, en un giro inesperado y analógico, nos devuelve al debate pictórico del ocular-centrismo en un momento en el que casi lo dábamos por muerto. A diferencia del ojo del vertebrado que se forma de “fuera a dentro” – creando un pliegue o invaginación<sup>213</sup> que es responsable, entre otras cosas, del punto ciego (Yamamoto 1985) (Keefer 2011:11) –, el ojo del pulpo se crea “de fuera por fuera”, esto es, sin pliegues, librándole del punto ciego y – lo que es más importante – dotándole de la capacidad de percibir información lumínica como la luz polarizada<sup>214</sup> (Mathger, Shashar, Hanlon 2009).

213 De invaginar. (Del lat. in, en, y vag?na, vaina). 1. tr. Doblar hacia dentro los bordes de una vaina, de un tubo, de una vejiga o de otra cosa semejante. RAE <http://lema.rae.es/drae/?val=invaginaci%C3%B3n>

214 La polarización electromagnética es una propiedad de las ondas que pueden oscilar con más de una orientación. Esto se refiere normalmente a las llamadas ondas transversales, en particular se suele hablar de las ondas electromagnéticas (espectro visual), aunque también se puede dar en otras ondas transversales. Por otra parte, las ondas de sonido en un gas o líquido son ondas exclusivamente longitudinales en la que la oscilación es siempre en la dirección

Si a esto se añade el hecho de que su lente es rígida, esto es, que el cristalino no se deforma con músculos ciliares sino que funciona como el objetivo de una cámara, deformando el ojo entero hacia adelante y hacia atrás para enfocar, estaremos frente a una verdadera anomalía: un ser sin sujeto, sin mácula que sujetar en el sentido psicoanalítico, que es a su vez cámara digital, sin píxeles muertos ni faltas en la memoria.

Aunque el ojo del pulpo vulgar no sería tan sensible a este tipo de haces como lo es el de las sepias, que alcanzan un grado de precisión y ajuste notable – y merecerían otro apartado entero – es igualmente en ellos el elemento imprescindible de comunicación de sus maniobras epidérmicas (Harmon 2012). Hay que precisar aquí un hecho pictórico de primer orden. Y es que la coloración y camuflaje del pulpo no es simplemente pigmentaria sino que también, como en muchos casos de coloración animal, consigue determinados efectos aditivos por medio de la difracción de las ondas lumínicas. Esto se debe a una piel tripartita en tres mecanismos a cada cual más sorprendente: los cromatóforos – sacos pigmentados que se contraen y expanden dotando al animal de una coloración subtractiva –; los iridióforos y leucóforos – que en su combinación son responsables de los reflejos polarizados y la mezcla aditiva – y una red micromuscular – que es la que le permite reproducir todo tipo de texturas (Hanlon, Messenger 1996).

En su “Devenir animal, devenir intenso, devenir imperceptible”, Deleuze y Guattari (2008) rescataban el concepto de anomal como un contrapeso del individuo frente a la manada del devenir-animal. Lo anomal sería un adjetivo perdido, derivado del sustantivo latino ‘anomalía’, que “designa lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización” (2008:249) – esto es: la textura. El término – que aparece en las indagaciones del médico y epistemólogo Georges Canguilhem (2005) sobre lo normal y lo patológico – es para los autores “una posición o conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad” distinta de lo “anormal” en tanto que éste se define contra una serie de caracteres específicos – esto es: contra la regla (Deleuze, Guattari 2008:249). Lo anomal no define al individuo excepcional – que en seguida es entendido en el animal de compañía, como el “individuo favorito, doméstico y psicoanalítico” (250) sino que – como apuntábamos antes – es fenómeno de borde: “sólo contiene afectos, y no implica ni sentimientos familiares o subjetivos, ni caracteres específicos o significativos”; es cosa “rebosante, efervescente, tumultuosa, espumeante, que se extiende como una enfermedad infecciosa, a ese horror sin nombre” (250). A diferencia del famoso anuncio del *Scattergories*, nosotros no sólo aceptamos al pulpo como animal de compañía sino que lo entendemos como un andar acompañados del borde y el límite de lo imaginario actual.

Bajo el influjo de estos conjuros filosóficos se nos presenta en el pulpo una verdadera anomalía:

---

de la onda; por lo que no se habla de polarización en este tipo de ondas. Fuente: [http://es.wikipedia.org/wiki/Polarizaci%C3%B3n\\_electromagn%C3%A9tica](http://es.wikipedia.org/wiki/Polarizaci%C3%B3n_electromagn%C3%A9tica)



un ser-que-es-borde; una piel-que-es-textura; imagen por contacto con la asemia del mundo. En lo epidérmico el pulpo es la re-encarnación de la “*teleplastia*”<sup>215</sup> que Caillois creía extinguida en los antepasados de la mariposa Kallima (2008:129) y que sólo puede atisbar a imaginar como una especie de “fotografía-escultura” propia no del camuflaje cromático sino del “mimetismo morfológico”. El pulpo es aquí la “cristalización” de esa ensoñación; lo natural-fantástico que hace “difícil” separar “entre los animales de fábula y los animales de la zoología”, y que durante siglos procuró al unicornio un lugar en los libros de historia natural (Caillois 1976a:7).

Poco podía imaginar Caillois en su estupendo ensayo sobre la mitología del pulpo que los estudios científicos posteriores – esos que le habrían encantado – confirmarían a este animal como el equivalente a una esfinge postmoderna o una quimera rediviva y encarnada; como el último de ese linaje de animales fantásticos que se renueva con cada descubrimiento y que es inagotable. Imposible para él sospechar que, por virtud de su respetado rigor científico, el pulpo sería uno de los mejores valedores de dudas notables en el campo de la biología – en torno a la hipótesis de una “visualidad cutánea” – y por extensión una prueba viva de su teoría de la psicastenia legendaria; aquel que aumenta la leyenda de la *teleplastia* al plano físico y material: “una verdadera fotografía, pero de la forma y el relieve, una fotografía en el plano del objeto y no en el de la imagen”; “una reproducción en el espacio tridimensional que utiliza lo lleno y la profundidad” (Caillois 2008:129) – y que además es “ser vivo”.

Se produce una bella paradoja: mientras el pulpo – que es animal en el borde de lo fantástico – posee una óptica vertebrada y vectorial, dura como la de una cámara, es el vertebrado – incapaz de modificar su morfología más allá de su superficie – quien disfruta de una visión flexible y un ojo plástico, ensimismado en ese hueco vacío desde donde ficciona el mundo. El conflicto es además extensible a lo pictórico y a sus tradicionales implicaciones psicoanalíticas; volvemos a lidiar aquí con la ilusión de perspectiva y con el discurso occidental del punto de fuga – de los cuales han dado cuenta el brillante *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero* (1993)<sup>216</sup> de Brian Rotman o el más conocido *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* de Norman Bryson (1983)<sup>217</sup> – : puntos en el espacio que no son sino la metáfora de nuestra *sujeción* como mancha o escotoma: “el punto desde el cual el objeto devuelve la mirada” (Zizek 2006:26) o la certeza de que “la pintura está en mi ojo, pero yo también estoy en la pintura” (Lacan 1979:63). De ahí se traza una diferencia de paralaje con

---

215 “desprovisto el término de todo contenido metapsíquico”, escribe Caillois.

216 “To do this would require a semiotics that went beyond zero to the whole field of mathematical discourse. A semiotics which, in order to begin at all, would have to demolish the widely held metaphysical belief that mathematical signs point to, refer to, or invoke some world, some supposedly objective eternal domain, other than that of their own human, that is time bound, changeable, subjective and finite making” (Rotman 1993:107)

217 “What we are really observing, in this first geological age of perspective, the epoch of the vanishing point, is the transformation of subject into object ... the Gaze, a transcendent point of vision that has discarded the body ... and exists only as a disembodied *punctum* (Bryson, 1983:107)

el pulpo, ya que si el punto ciego es lo que nos descentra como sujetos, “lo que señala mi inclusión” en la realidad (Zizek 2006:63), por contra es el sensor polarizado del pulpo, a-perspectivo y ocular-centrado, rugoso y textural, el que conecta al animal con su ser imagen y su ser cosa. Condensa la multiplicidad del mundo sin necesidad de salirse de las tres dimensiones (Cache 2011)<sup>218</sup> que es justo como se define el anomal *milmesetario*: no por la comprensión ni por la extensión sino por “las dimensiones que implica en ‘intensión’”<sup>219</sup>. Estímulos que se abisman en la realidad inmediata, que no rompen barreras ni trascienden así como descubren grietas internas y escapan a nuestra percepción consciente. Haces de luz que están ahí, entre nosotros, pero que nos burlan y nos evaden: demostrables científicamente como los antiguos convocaban a la imaginación en forma de animales de fábula.

Qué pasaría entonces si esa ortogonalidad polarizada de la luz, esa función imaginaria de lo fantástico, la aplicáramos a la manera en la que se decantan y vierten el texto y la imagen sobre nuestra página – que no es sino nuestro propio sensor cognitivo. Qué pasaría si la investigación en arte fuera devenir-pulpo, no en su flexibilidad sino en su “anti-display” y opacidad disruptora; si percibiéramos texto e imagen en relación críptica, como una gran parataxis de haces que caen en idéntica perpendicularidad pero desigual polaridad ¿Podemos imaginar una práctica desde ahí?

Para el relato múltiplo de Keefer la respuesta podría estar en la idea de una comunicación “post-simbólica”. Un término que deriva de las propias investigaciones del ciberneta y músico Jaron Lanier<sup>220</sup> sobre los cefalópodos (2006), y que se resumiría en la posibilidad hipotética de hablar o comunicarse sin palabras o símbolos (Lanier 2006) (Keefer 2011:36). Lanier propone la experiencia inmersiva en entornos de realidad virtual como un medio plausible para desarrollar esa nueva forma de comunicación – un sueño de la cultura ciberpunk de los años 80 cada vez más cercano con los recientes Oculus Rift o HTC Vive – y que haría las veces de gimnasio de entrenamiento, en el que la mente crea lazos fuertes con estados corporales alterados; sentirse como un animal, como una forma geométrica, como un lugar, como una cosa o incluso sentirse dentro de otro género o sexo – algo con lo que ya están experimentando universidades tan próximas como la Pompeu Fabra

---

218 Escribe Bernard Cache “We believe – and have confirmed through our work in computer-aided design and manufacturing – that we won’t invent new architectural space without going deeper into Euclidian geometry [...] multidimensionality is not the exclusive privilege of topology: there are Euclidean hyperspaces just as there are projective hyperspaces” (2011:41-42)

219 “En lógica, filosofía del lenguaje y otras disciplinas que estudian los signos y el significado la intensión de una expresión es su significado o connotación en contraste con la extensión de la misma, que consiste en las entidades a las cuales la expresión se aplica. Por ejemplo, mientras que los predicados “presidente de los Estados Unidos” y “Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos” tienen la misma extensión (refieren a la misma persona), está claro que no tienen el mismo significado (intensión)” Robert Audi, ed., «Intension» (en inglés), The Cambridge Dictionary of Philosophy (2nd Edition), Cambridge University Press también en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Intensi%C3%B3n> (consultado 1-2-2015)

220 Lanier es considerado como popularizador del término “virtual reality” en su sentido tecnológico aplicado durante los años ochenta, al desarrollar los primeros prototipos de interfaces basados en gafas y guantes. Sin embargo el término aparece ya en Antonin Artaud (*El teatro y su doble* 1938) precisamente poniendo en relación analógica al teatro con cierta alquimia de las imágenes. (En español: 2001, Ed. Edhasa, Barcelona)

en proyectos como el *Gender Swap*<sup>221</sup>.

Efectivamente, el filo de la navaja sería aquí muy fino, como toda propuesta de riesgo, de modo que la misma realidad virtual que promete el fin del símbolo podría sin demasiada complicación servir como dispositivo de reeducación y de adoctrinamiento. Para Lanier, en la mejor de las situaciones, la realidad virtual utilizada de esta manera sería una máquina de toma de conciencia, que reorientaría los procesos perceptuales del cerebro para establecer una nueva forma de relación con el contexto. Esto es lo que nos permitiría hablar como pulpos conscientes de si mismos, “que son lo que desean comunicar”, inaugurando lo que Lanier denomina una “concreción fluída” (Lanier 2011):

“A shared, waking state, intentional dream. Instead of the word ‘house’, you will express a particular house and be able to walk into it, and instead of the category “house” you will peer into an apparently small bucket that is big enough inside to hold all the universe’s houses so you can assess what they have in common directly. It will be a fluid form of experiential concreteness providing similar but divergent expressive power to that of abstraction (Lanier 2011:191).

Para Bois y Kraus (1995) el derretirse, lo fundido, “es el proceso entrópico *par excellence*” donde uno cae en la indiferencia: “lo líquido es lo que es siempre igual en todas partes” (53). Michel Leiris también decía de la pintura de Miró que expresaba “esa fuga flácida de la sustancia que hace que todo – nosotros, nuestras ideas y el ambiente en el que vivimos – sea como la medusa o el pulpo (Leiris citado en Bois y Krauss 1995:54). Caillois describía la entropía en su obra *La dissymétrie* (1973) con una imagen más simple, en la que el agua caliente mezclada con el agua fría dan lugar a una uniformidad templada, y por contra, en su *Mitología del pulpo*, también nos recordaba el efecto inverso por el cual “en un líquido en saturación se forma un cristal, al cual progresivamente se agregan otros ... hasta que toda la solución se haya vuelto arquitectura y sintaxis de prismas” (1976a:138). Al lado de esta ambigüedad de lo líquido entre la asimbolía y la estructura, es donde quizás la teoría de Lanier se vuelve más floja en su desarrollo: si lo post-simbólico consiste en sustituir cierta literalidad del lenguaje por una literalidad de las imágenes – en la que para irme a casa hago-imagen-casa – no terminaría de quedar muy claro a qué responde el “post” dentro de una ecuación que no se ha parado a pensar en la propia entropía del signo. Si lo abstracto da paso a “clones visuales” o virtuales de la palabra<sup>222</sup>, estaremos abocados al mismo simbolismo inicial o, – lo que es peor – anclándonos a fetiches sensoriales o imaginarios, supuestamente más líquidos – literalmente más líquidos en su sentido material – pero en rigor mucho más reduccionistas que

221 Un proyecto desarrollado dentro de su Máster de Artes Digitales en colaboración con el Fablab Barcelona. <http://www.idec.upf.edu/es/seccions/idec/noticies.php?id=1399> y <https://vimeo.com/84150219> (consultado 1-2-2015)

222 “Post-symbolic communication uses visual clones of things. They are not abstract, but still they are virtual” (Dolinsky, Kunova 2014:320)

el verbo. Algo así como una nueva colonización o evangelización, sólo que esta vez lo colonizado sería cierta asimbolía del imaginario más inexpresable al otro lado del charco gramatical. Se asume acríticamente un agotamiento del símbolo, como quien asume una escasez de recursos en la vieja Europa, y se ejerce la conversión de lo acomplejado, esto es, de impedir a 'lo nuevo' caer en los errores de 'lo viejo', acelerando paradójicamente su trauma. Se prevé la evolución de lo líquido y se obvia su saturación que deviene impredecibilidad; que puede por igual degradarse o cristalizar. Lanier intenta salvar la cara de lo post-simbólico con ese "cubo" multicultural donde están "todas las casas del universo" y donde lo concreto y lo abstracto convergen y se separan, pero parece incapaz de caer en la cuenta que la simple posibilidad de un cubo donde están todas las casas del universo (¿?) –como si la palabra no hiciera ya esa labor discriminatoria de la que quiere huir– es la prueba de que su proyecto, al menos en sus términos, suena a más de lo mismo.

Si Caillois escribió en los años setenta que "el pulpo sustituyó a la hidra de la antigua retórica" (1976a: 11), esta sensación parece atravesar también al cefalópodo de Lanier con conclusiones que oscilan entre la literalidad futurista y el humanismo crítico más buenista<sup>223</sup>. Nada que objetar a la idea de que imaginar-que-es-posible es suficiente – que no hace falta materializar estas propuestas sino entenderlas como experimentos mentales y herramientas especulativas. Nada que objetar a las virtudes de la realidad virtual – probablemente porque tampoco haya marcha atrás en lo que sea que nos traiga. Quizá de lo que se trata es de pensar con el pulpo otra asimbolía menos positiva, menos evolucionista, menos triunfal; imaginaria en tanto que arquetipo jungiano, que persistencia warburgiana, enraizada precisamente en un simbolismo opaco, paradójicamente gramatical pero alingüístico, que no va a hacia adelante sino que radia de atrás hacia la nada. Siendo justos, Lanier propone que esta nueva comunicación del ser la imagen de lo que queremos decir, más que perseguir una copia literal del lenguaje cefalópodo, nos sirve como modelo para prever otras formas de comunicación que nos son alienígenas. Esto es, no sustituiría al símbolo sino que conviviría con él – a lo que Keefe también se pregunta "¿qué es la comunicación sin el símbolo, sin la ambigüedad de la interpretación?" que es justamente lo que nos permite "hacer sentido" (Keefer 2011:38).

Sin duda hay un potencial crítico y emancipador, ambiguamente fructífero<sup>224</sup>, en términos como el "morph", la cibernética, lo mutante y lo postsimbólico, pero también hay *hype* en el sentido más económico del término y una necesidad de rentabilidad inmediata – también intelectual, cognitiva y

---

223 "If cephalopods someday evolve to become intelligent creatures with civilizations, what might they do with their ability to morph? Would we be able to communicate with them? Perhaps they offer a useful surrogate for thinking about one way that intelligent aliens, if and wherever they are out there, might one day present themselves to us. By trying to develop new ways of communicating using morphing in virtual reality, we do at least a little to prepare for that possibility." (Lanier 2006) La apreciación de Lanier recuerda en gran medida a la diatriba literaria de Stanislaw Lem sobre la comunicación otras formas de vida, presente en novelas como Fiasco o Solaris.

224 "La fertilité de l'ambigu" (Caillois 2003b:320-325) (en francés CAILLOIS, Roger 1976b) es un texto de Caillois sobre la idea de cierta "inteligibilidad accidental" o no intencionada, a partir de las máquinas de Raymond Roussel entre otros ejemplos literarios.

académica – que debe hacernos sospechar, aunque sólo sea un poco. Si el ciberpunk fue uno de los grandes géneros de finales del siglo XX lo fue porque es subgénero distópico, inmundo; las servidumbres y anestias de las drogas sintéticas de Philip K. Dick no serán en ese sentido distintas de una comunicación postsimbólica que no ha pensado el símbolo o de una realidad virtual que nos traiga la tierra prometida de la igualdad.

Volveremos aquí a la idea de una economía *Pro-Am* que sólo atiende a las dos evidencias, lo “Pro” y lo “Am”, sin ser capaz de apreciar otros lugares más obtusos e insignificantes como, por ejemplo, el “-”, la “A” o a la “r”. Sin esos espacios no hay movimiento de traslación sino comunicación barata o cara, eficiente o improductiva, rigurosa o afectiva: no hay dialéctica sino un dualismo más representativo de la ilusión de realidad del sujeto moderno. Pareciera que en el momento en el que constatamos en el pulpo una nueva manifestación de la frontera, del borde desconocido, del kraken o el leviatán, más queremos colonizarlo en lugar de perdernos en él. Esa versión más posibilista y positiva de la realidad virtual – que insisto, quizás en Laniers es más *lapsus lingue* que otra cosa, pero que sin duda tiene ya intereses creados<sup>225</sup> – camina como un *blade runner* que recorre el filo del “capitalismo y la esquizofrenia”. No hay entonces miedo sino decepción: comprobar que al final un ser liminar como el pulpo se reduce a una narrativa cultural hegemónica como la de la conquista tecnológica, o casi peor, la de la imaginación como esperanza de ‘un mundo mejor’ y enriquecido. ¿Qué queda entonces de la entropía entre texto e imagen?; ¿de la impredecibilidad de lo hipertélico desbordante? ¿de la gramática inconmensurable e inefable del *display* y el *antidisplay*?

Paradójicamente para una tesis que aboga por el ensayo desde la lógica diagonal de la imaginación como método, quizá necesitemos salir momentáneamente de lo retórico para recurrir a modelos concretos de asemeja. Más que nada porque se tiene la sospecha de que llevamos mucho tiempo siendo textura, borde y desterritorialidad en ámbitos quizás no tan exóticos y tecnófilos; la idea de que no es este el fin último de la evolución lingüística, ni la culminación histórica de las redes de información<sup>226</sup>, sino el eterno retorno nietzscheano o el *ritornello* warburgiano de lo inmanente. No habría entonces *post-internet* ni realidad virtual que no hayan sucedido ya antes – una luz sinusoidal cuya orientación cambia a cada época o etapa y que por muchos filtros polarizadores que inventemos volverá a eludirnos – y su filtrado hoy no es el último ni el primero sino el enésimo. Bajo esa premisa podemos entonces volver a trabajar desde la hipertelia, desde la saturación impredecible de los fines no como vía de escape ni como camino de vuelta sino como lugar y forma de vida recurrente pero nunca idéntica; si hay comunicación postsimbólica que sea porque saturamos lo simbó-

225 Para una película de terror ver sin ir más lejos la charla TED del 20 Feb. 2015 sobre realidad virtual de David Sackman, CEO de Lieberman Research Worldwide, una de las firmas de investigación de mercado más grandes del mundo: <https://www.youtube.com/watch?v=gpOZIdqYMIU>

226 También dice aquí Martínez: “The Era of Judgment, to borrow an idea from the historian Henry Focillon, is marked by the flow of time, by consecutive-ness. But it is also an era organized around the logic of transcendence” (2014:



lico de signo; porque insistamos en el montaje del texto y la imagen como grados de saturación de un mismo color que se vuelve tan cristalino que es casi negro.

Volvemos entonces al texto de Martínez (2014) que cita a Salisbury (2006) diciendo que Serres le dice a Latour (Serres, Latour 1995) que “su pensamiento opera desde una intrigante y fascinante renuncia al lenguaje”. Para Serres “la vuelta a las cosas” solo puede ser entendida desde una renuncia a “la fenomenología” – desde Husserl, pasando por Heidegger y Merleau-Ponty hasta el posestructuralismo de Derrida – pues ésta “siempre termina filtrando la experiencia sensorial a través de estructuras del lenguaje” (Salisbury 2006)<sup>227</sup>. Para Martínez, la postura a la contra de Serres dibuja un sujeto que piensa y se construye a sí mismo a través de la multiplicidad; que ya existe en lo disperso y lo condensado y en la imposibilidad de localizar lo central y lo periférico (2014:7). El pulpo, el huevo de Peralta Ramos<sup>228</sup>, o el cuento de Humpty Dumpty, nos estarían hablando del fin de cierta autonomía del arte; de la decadencia de cierta era del juicio que atraviesa el orden de lo institucional, que es siempre lenguaje articulado y que no es asemeja ni caos. Para Martínez esta es la lógica del lenguaje a la que se resisten ciertos artistas desde el conceptual: se sublevan contra “una lógica de la trascendencia” y la combaten renunciando a la máxima del “ser creativos”; de “ser vida sin *generar* vida; de ser vida sin ver la obra de arte como una producción” (2014:7)<sup>229</sup> – y es quizá en esa última apreciación donde su pulpo se vuelve más puro y esencial, y nuestro amor por él se vuelve más agonía y convivencia.

Finalizamos entonces este subapartado con dos propuestas y una seducción.

A la cuestión post-simbólica y a la idea de si “podemos hablar sin crear un orden que excluya ese desorden creado por los sentidos” (Martínez 2014) responderemos con la definición de la psicastenia clínica de la Dr. Moya Guirao<sup>230</sup>, con la descripción de la wikipedia parafraseando a Karl

227 Las citas de Salisbury van sin página por tratarse de un texto online.

228 “Federico Manuel Peralta Ramos, an Argentinian artist, created a large egg as his contribution to the final Instituto Torcuato di Tella show in 1965. The egg was entitled We Are Outside. Very little documentation remains of this piece, although there are a few pictures. At first sight, the pictures show the large egg alone with its maker on a thin plinth on the gallery floor. The black-and-white photographs show some dark areas in the plaster; the piece was not entirely dry at the time of the show. The few surviving friends who saw the piece recall that the work was made in such a hurry that it broke immediately after the jury declared it the “winner” of that year’s final show. A relative of Peralta Ramos similarly told me that the artist miscalculated the tension between the metal structure and the plaster skin—the piece imploded right after the prize ceremony. Yet there is also a picture that shows Peralta Ramos destroying the piece himself. Either way, the work, too large to be moved, was made inside the gallery space and was always fated for destruction.” (Martínez 2014:7)

229 En S/Z Barthes (2001) establece una diferencia entre producto y producción que aquí nos sería útil para matizar: “lo escribible ... es la producción sin el producto”; “¿y los textos *legibles*? Son productos (no producciones)” (p.2-3) Paradójicamente lo escribible aparece en Barthes como cierto hacer inútil o asémico de la vida y el cuerpo, propio del hacer o la acción, lo que permite pensar que con “producción” Martínez se refiere aquí más a algo parecido al “producto” legible de Barthes que es en verdad afirmativo del estatus cultural e institucional: “lo escribible ... hace(r) del lector no ya un consumidor, sino un productor de texto”; “su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo legible” (p.2)

230 “... la Psicastenia, también denominada con el término “*fatiga crónica*”, como un trastorno mental caracterizado por *ansiedad, obsesiones, sentimiento de irrealidad, tics, insomnio, miedos irracionales, despersonalización, debilidad generalizada, inadaptación al mundo real, tendencia a refugiarse en lo imaginario, inseguridad, timidez, e ideas fijas*”. Dr. Moya Guirao, 2012, en: <http://psicoterapeutas.eu/significado-de-la-psicastenia-de-janet/> (consultado 1-2-2015)

Jaspers<sup>231</sup> y con la original de Pierre Janet <sup>232</sup>. O lo que es lo mismo, con un marco de trabajo cuya sintaxis es la dispersión, la distracción psíquica y la tentación de ser el espacio, de confundirse con el entorno al que uno pretende – en nuestro caso el académico – pero no de forma complaciente sino problemática; científicamente impura; abrigada bajo la definición de Minkowski que resume Caillois tan bien: “la oscuridad no es la simple ausencia de luz; en ella existe algo positivo (...) es algo consistente, toca directamente al individuo, lo rodea, lo penetra e incluso pasa a través suyo”; “la sensación de misterio que hace experimentar la noche” (Caillois 2008:135).

A la sugerencia de que el arte ha de ser más vida que producción, responderemos con la idea desplazada de que ha de ser más pulpo enamorado, esto es, más amateurismo y más academia, más materia y más imagen, más ciencia y más ficción, más líquido y más cristal. Para Caillois las “presiones” y las “servidumbres” “permiten formar cuerpo”: “sustancias y sueños toman caminos distantes, pero análogos. En este sentido, afirmo que hay continuidad entre la materia y la imaginación.” (Caillois, 1976a: 138). Así el arte puede ser producción de conocimiento como “lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura” (Barthes 2001:2) Un hacer en continuo, en permanente retorno sobre sí<sup>233</sup>.

A la sugerencia de una institución flexible<sup>234</sup> como el pulpo responderemos al lado: sólida como un tejido. Y daremos paso al último apartado del capítulo.

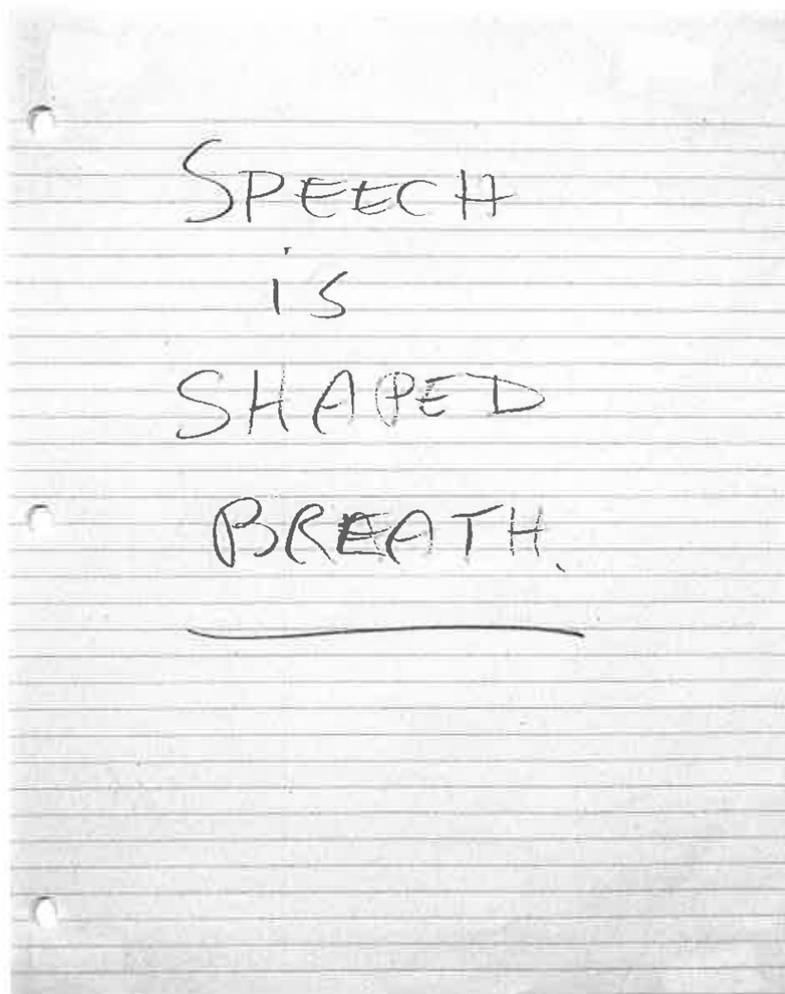
231 Jaspers define la psicastenia como una “disminución de la energía psíquica”; Al psicasténico le falta confianza en sí mismo, es proclive a pensamientos obsesivos, miedos infundados, autoescrutinio e indecisión. Este estado le induce a retirarse del mundo y vivir en ensoñaciones, lo cual sólo empeora las cosas. ‘A la psique le falta en general la capacidad de integrar su vida o de elaborar y manejar sus diversas experiencias; es incapaz de construir su personalidad y hacer cualquier tipo de progreso firme’. Jaspers creía que algunos de los casos más extremos de psicastenia de Janet eran en realidad casos de esquizofrenia.” Jaspers (1990) en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Psicastenia> (consultado 1-2-2015)

232 “En un mot, la psychasthénie est un psycho-névrose dépressive, caractérisée para la diminution des fonctions qui permettent d’agir sur la réalité et de percevoir le réel, par a substitution d’opérations mentales inférieures et exagérées sous la forme de doutes, d’agitations et d’angoisses, et par des idées obsédantes qui expriment les troubles précédents et qui présentent elles-mêmes les mêmes caracteres. (Janet 1908:756) *Les obsessions et la psychasthénie*, ed. Félix Alcan, Ancienne Librairie Germer Baillière et Cie. Paris.

233 Parafraseando a Agamben dice Esperanza López Parada (2010) de Warburg que éste “quiere llamar al proceso de la imagen en el camino de hacerse y deshacerse, *Pathosformel*-- y no, de un modo conclusivo o mecánico, *pathosform*-- (...) Así pues el *ritornello* formulario se convierte en la naturaleza operativa de la imagen que va y viene como parte habitual de sí misma. No es imagen sino se mueve de este modo, al riesgo evidente de su pérdida, riesgo en que funda toda su emotividad y efecto”(López Parada 2010:136)

234 “imagine an institution composed entirely of well-functioning parts of other institutions (...) Parts, as well as departments, would coalesce into a gigantic yet identifiable choreography, recognizable as an “institution” [...] these different institutions—or better yet, organisms— (...) would render insignificant the prototypical academic prejudices of level, character, or style. None of these organisms—our former museums, art centers, art projects, art societies, kunsthallen, and so forth—would be arranged in a hierarchical formation”. (Martinez 2014)

# JOSEPH GRIGELY



*Untitled Conversation  
(Speech is shaped breath), 1995*

FIG.5.1

*Untitled Conversation  
(Pauhandler), 1995*

### 5.3 La Gran Academia de Lagado como un texto comestible.

La Gran Academia es una institución ficticia que aparece en uno de los famosos viajes del cirujano y capitán Lemuel Gulliver. La institución se sitúa en Lagado, capital de Balnibarbi, una nación sacudida por la miseria y gobernada desde la isla flotante de Laputa por una serie de nobles que jamás bajan a tierra (*Gulliver's Travels*, J. Swift 2010)<sup>235</sup>. Esta Gran Academia de Proyectistas<sup>236</sup>, habría sido fundada por el rey de Balnibarbi para contribuir a la mejora de la nación y sus gentes. La institución dedicada a la investigación y al desarrollo de proyectos artísticos y científicos, a cada cual más absurdo e imposible, estaría llamada a sacar a la nación de su pobreza material e intelectual aunque parece no llegar nunca a nada concreto. Algunos de estos proyectos incluyen transmutar el hielo en pólvora, sintetizar rayos de sol de un pepino, construir casas empezando por el tejado, transformar las heces en comida o pintar a ciegas a partir de la textura y el olor de los colores. Otros, se afanan en el ala “del estudio especulativo” diseñando curiosas permutaciones del lenguaje y la matemática con igual infortunio.

Hacia el final de su visita Gulliver encuentra en la escuela de lingüística quizá el experimento más interesante: en un intento por facilitar la comunicación y reducir el coste del lenguaje entre los embajadores de los países vecinos, una serie de filósofos proyectistas andan pergeñando cómo elaborar un lenguaje hecho de objetos. Además de por la economía y por la brevedad, la invención de este lenguaje estaría justificada también por motivos de salud, pues resulta “evidente que cada palabra que hablamos supone, en cierto grado, una disminución de nuestros pulmones por corrosión, y por lo tanto, contribuye a acortarnos la vida” (Swift 2010:172). Esta apreciación curiosa, por cierta, nos pone nuevamente tras la pista de un verbo que es asunto corporal, que es material tabú y cosa nociva. La palabra recibe implícitamente en la Gran Academia el trato de un antiguo humor o de una forma aérea que degrada la esperanza de vida de los habitantes [Fig. 5.1]. Una medida que en todo caso no ha llegado a prosperar socialmente por la oposición de “las mujeres, en consorcio con el vulgo y los ignorantes” quienes, rebelándose contra la tiranía del progreso científico, reclaman la “libertad de hablar con la lengua, al modo de sus antepasados” (172)<sup>237</sup>. Algo a lo que las élites parecen haber hecho caso omiso:

---

235 Para la investigación se ha utilizado la versión original en lengua inglesa de 1726 reeditada por Penguin en 2010 y todas las citas apuntan a su localización en este libro. Para la traducción al castellano de ésta se ha utilizado la versión incluida en wikisource: [http://es.wikisource.org/wiki/Los\\_viajes\\_de\\_Gulliver](http://es.wikisource.org/wiki/Los_viajes_de_Gulliver)

236 En algunas traducciones al castellano se traduce “projectors” por “arbitristas”. Optaremos por la traducción más literal de “proyectistas” por considerarla ya plenamente integrada en lengua castellana y por atraer sobre sí lecturas diagonales y anacrónicas con un concepto tan actual como es “el proyecto” en el contexto de una organización del trabajo postfordista o del conocimiento especulativo.

237 Es curioso como la caricatura de Swift incurre en lo que parece una verdadera persistencia arcaica de la hermanación entre lo femenino y la performatividad política del lenguaje. Como hemos visto (apartado 4.4) también Stengers (2005) concluye su ecología de la práctica desde la figura de la hechicera.

“[...] muchos de los más sabios y eruditos se adhirieron al nuevo método de expresarse por medio de cosas: lo que presenta como único inconveniente el de que cuando un hombre se ocupa en grandes y diversos asuntos se ve obligado, en proporción, a llevar a espaldas un gran talego de cosas, a menos que pueda pagar uno o dos robustos criados que le asistan. Yo he visto muchas veces a dos de estos sabios, casi abrumados por el peso de sus fardos, como van nuestros buhoneros, encontrarse en la calle, echar la carga a tierra, abrir los talegos y conversar durante una hora; y luego, meter los utensilios, ayudarse mutuamente a reasumir la carga y despedirse.” (172-4)

En su colofón al reader sobre arte contemporáneo y género documental, *The Green Room* (2008), Hito Steyerl remite precisamente a este pasaje de *Gulliver* como aquel que permite “establecer sin exageración que los lenguajes documentales han conseguido desarrollar el rol de este *lenguaje de cosas*” (2008:225). Para Steyerl el documental constituye hoy un “lenguaje transnacional de la práctica”(225), que trasciende al lenguaje nacional y “anticipa formas alternativas de composición social” (231): se alinea así con las tesis de Dziga Vertov, quien siempre vio en el documental la posibilidad de crear “una conexión óptica entre los trabajadores del mundo” (Steyerl 2008:225). Esta performatividad de la imagen global también crea esferas de lo público que son transversales y casi físicas – resuena aquí también la idea de cierta taxonomía diagonal –, recuperando la ficción de Swift como un proyecto que no sólo es realizable a futuro – como por ejemplo la comunicación post-simbólica – sino que ya está sucediendo desde hace décadas en la subversión de lo que podríamos llamar la lengua oficial del régimen estético. Un tipo de “lenguaje de la práctica” que participa de la realidad globalizada y de los medios de información, pero cuyo mensaje está arrancado de esa pureza verdadera y se recrea en la putrefacción y degradación de sus efectos de realidad, creando oportunidades de alteridad.

La Gran Academia de Lagado es a menudo descrita como una parodia del autor Jonathan Swift a la Royal Society, al conocimiento científico de la época y a la fe ciega en el progreso tecnológico (Swift 2010:287 n48) (Nicolson, Mohler 1937,1967)<sup>238</sup>. Sin embargo en el caso de este lenguaje de cosas, dos hechos parecen desviarse hoy de esa tradición crítica con la ciencia y devolvernos a la posibilidad real de desarrollar una lengua de imágenes, que no tema al estándar de lo institucional sino que lo aproveche para sí y contra sí. En primer lugar, la realidad digital redefine la materialidad de las cosas como algo distinto de su presencia física – o como ha definido Ronald Schleifer (2009), como un “materialismo intangible”<sup>239</sup> – pudiendo compartirlos sin esfuerzo en forma de imágenes,

238 Dolores J. Palomo sin embargo ha defendido el caso de que la inspiración de Swift puede también estar relacionada con la Universidad de Leiden también conocida como *Academia de Lugduno-Batavo* (Palomo 1977:27-35)

239 “Intangible Materialism examines the possibility of a conception of materialism and matter beyond the reductionism of Cartesian mechanics and its heirs. It aims at substantiating Norbert Wiener’s assertion that information is as basic to any contemporary concept of materialism as matter and energy are to that concept in classical science” (Schleifer 2009:1)



mensajes o código: esto va más allá, aunque no excluye, a la idea más reciente de los modelos tridimensionales imprimibles – hablamos aquí de objetos como “paquetes de información”<sup>240</sup> o códigos compactados en “materiales expresivos”<sup>241</sup>, que caben en nuestro propio saco de objetos en forma de teléfono móvil. En segundo lugar, es la imagen, y en concreto la imagen documental, el mejor ejemplo de un lenguaje universal dentro del capital que sin embargo – y pese a su complicidad con lo global – se resiste a la uniformidad cuando es enviado y diseminado, escapando al lugar y la interpretación fijas: es el lenguaje de la información, pero también del efecto de realidad y de la ficción documentada: igual que la postal que unifica y anula la subjetividad del monumento, pero también es el mensaje personal al dorso que reescribe y altera la realidad objetiva, con un gesto afectivo:

“Documentary modes still appeal to institutional modes of power/knowledge and cite their authority, but the effect is rather a perpetual doubt; a blurred and agitated documentary uncertainty, which paradoxically is a extremely pertinent as an image of our times” (Lind, Steyerl 2008:16)

El historiador Olivier Lugon también ha incidido sobre esa ambigüedad documental que “desea revelar ‘las cosas como son’ [...] y que trata de evitar cualquier embellecimiento que pueda alterar la integridad de la realidad” (Lugon 2008:29). Su comentario nos remite a mirar la investigación académica y en concreto la relativa al arte, como algo que no está exento de esa pretendida pureza estética; un conocimiento estructurado por pilares dóricos como pueden ser el rigor, la objetividad o la austeridad del lenguaje, supuestamente libre de “embellecimientos” u ornamentos superfluos, que puedan distraernos del contenido “como es” u ocultar las fallas discursivas del autor. En este mismo sentido apuntan tanto Lind como Steyerl cuando dicen que el documental produce “nuevas zonas de enredo entre lo estético y lo ético [...] entre el hecho y la ficción” (Lind y Steyerl 2008:16) – a los que Steyerl califica como *factions* o facciones dentro de un mismo bando (226) y cuya naturaleza ambivalente se extiende también al “arte y sus condiciones sociales, políticas y económicas” (16). Sorprende entonces que estas reflexiones sobre el mensaje implícito en la factografía documental – como producción visual de realidad – rara vez salten en la dirección del conocimiento académico como producción más o menos textual de realidad: como si la estructura formal de éste estuviera libre de ese ‘pecado original’ de la imagen o de la manipulación fáctica, o mejor dicho, libre del discurso que se produce a partir de lo sensible y de sus formas – algo que, como hemos podido ver, no sólo no está consensuado en las ciencias sino que además hay indicios notables de que resulta altamente indeseable.

---

240 Usamos esta expresión en su aplicación más sensible y *ad hoc*, apelando al uso del término popularizado en el contexto madrileño por el pintor Jose Díaz: como masa pictórica o persistencia de las formas en lo digital, que se ve realizada en el algoritmo con el que google busca imágenes similares por medio de su impresión digital o mapa de bits.

241 Usamos la expresión del filólogo Eduardo J. Prieto, que la utiliza para definir la relación entre unidades de sentido en la praxis. Ver capítulo 2. Apartado 8.

Quizá podamos avanzar pensando el documental y la gran academia diagonal a partir de la imagen del “*sólido flexible*”. El concepto forma parte de los términos propuestos por Leroi-Gourhan (1988) para clasificar los diferentes estados de la materia sólida<sup>242</sup> y, en la escala gradual propuesta por el prehistoriador, el *sólido flexible* ocuparía el lugar más próximo a lo fluido sin llegar a serlo. Corresponde a los materiales que “son flexibles pero no maleables” como las “pieles, hilos, tejidos y objetos de cestería” (17), a los que acompañan tres categorías más, a saber, los *sólidos estables* (piedra, madera), los *sólidos semi-plásticos* (metales), y los sólidos plásticos (barro, gomas). Para Leroi-Gourhan lo sólido se diferencia de lo líquido en tanto que lo líquido sólo tiene un modelo que es el agua – sea en estado líquido o gaseoso – y que “los fluidos no dan lugar a subdivisiones” como se dan en los sólidos (1988:17). Son precisamente ese tipo de divisiones tramadas y dependientes de lo sólido y especialmente las características liminares de lo sólido-flexible dentro de un ámbito más grande y diferenciado lo que nos interesa: como lo liso y lo estriado apelan también a esa ecología de las prácticas en la que todos los métodos tienen algo que aportar sin que ello los reduzca a lo mismo. Su condición de flexibilidad rigurosa, de cierto rigor formalmente inestable, no sólo sería aplicable a la gran academia del conocimiento en arte sino que también se abismaría a su objeto de estudio y a su propia sintaxis o *lenguaje de cosas blandas*.

Bajo esta definición, lo documental se puede pensar como una disciplina del conocimiento, una sintaxis de “objetos” e “imágenes” que se despegan de las superficies del mundo y que sería finalmente composición textual de *readymades* visuales, materiales o cognitivos. Un saber que es superficial y amateur, no despectivamente, sino en el sentido fuerte de su reconfiguración afectiva del imaginario pre-existente. Las disciplinas y los autores se revelan como pieles, tejidos y cestos que están tramados de antemano pero cuya forma es desplazable y desfasable – a los que podemos apretar y deformar sin que ello signifique deshacer o destejer: de nuevo aparece aquí esa condición perspectiva y pictórica de lo superficial que es también la anamorfosis: la relación entre objeto camuflado y punto de vista o cómo dice el feminismo epistemológico, la necesidad de un “conocimiento situado”<sup>243</sup> que altera sólo con la mirada las formas jerárquicas, sin salir necesariamente de su filiación problemática. Este sería un conocimiento por montaje pero no tanto fílmico o fotográfico

242 “He adoptado una clasificación que comienza por las materias sólidas para llegar progresivamente a los fluidos. Los sólidos que no cambian de estado han recibido el nombre de sólidos estables: piedra, hueso, madera; los que adquieren una cierta maleabilidad, mediante calentamiento, por ejemplo, son llamados sólidos semi-plásticos: es el caso de los metales; aquellos que, maleables en estado de tratamiento, se hacen duros al secarse o al cocer, son los plásticos: alfarería; barnices, gomas; y, finalmente, los que, en todos los momentos de su estado, son flexibles pero no maleables se denominan sólidos flexibles: pieles, hilos, tejidos y objetos de cestería. Los fluidos no dan lugar a subdivisiones, por lo que nos limitamos a señalar que el tipo es el agua y que engloban todas las materias que, en estado normal de tratamiento y de consumo, son líquidas o gaseosas” (Leroi-Gourhan 1988:179)

243 “Feminist epistemology conceives of knowers as situated in particular relations to what is known and to other knowers. What is known, and the way that it is known, thereby reflects the situation or perspective of the knower. Here we are concerned with claims to know, temporarily bracketing the question of which claims are true or warranted ... evaluating ideals of objectivity and rationality, and reforming structures of epistemic authority.” Anderson, Elizabeth, “Feminist Epistemology and Philosophy of Science”, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/feminism-epistemology/> (consultado 1-2-2015)

– aunque también – sino un solapaje cavernario, táctil, háptico y paranoico-crítico: “cuyos dibujos de animales, llenos de magia, no hacían más que obedecer, en las paredes de la gruta, a ciertos relieves en los que veía las formas que lo obsesionaban”, sometiendo al hombre “al mismo principio paranoico: la ilusión sistemática de interpretación” (Dalí 2008:117). Si seguimos la analogía rupestre este será un *saber sólido* que abriga, que deriva del trabajo de la piel, de su curtido, su raspado, su decoración, su incisión y tatuaje, su degradación y arruga, pero también su acción y su gesto. Pero también será un *saber flexible* en tanto que estudiará la teatralidad y performatividad de esa imagen cutánea y superficial, entendiéndola como el documento material de la historia inmaterial de los cuerpos – obras, papeles, textos, brazos o pelo. En este ámbito del conocimiento los materiales de investigación se confeccionarían de manera muy parecida a como lo hace la moda<sup>244</sup> que no es sino la expresión máxima social de nuestra habilidad mimética: buscando patrones en los materiales de estudio, cosiendo retales, ajustando al modelo – y a veces, por qué no, hasta cogiendo el pliegue con alfileres. Un conocimiento en imágenes que no es sino la muda y el camuflaje de la cultura, no como decepción ni mentira sino como marco ético y epistémico; como una atracción fatal del individuo por la institución, que se agazapa aletargado para ser en un momento dado su fuerza: mantos y capas texturales que son la segunda piel gutural y contagiosa del cuerpo humano.

El parecido entre los experimentos lingüísticos de la Gran Academia de Lagado y el propio funcionamiento de la Biblioteca Warburg son en verdad muy similares. Acercan la hipótesis delirante de una lógica del imaginario a objetos tan concretos y tan propios de la investigación como lo es el libro. El lenguaje de objetos de los proyectores especulativos nos recuerda en cierta medida a como “para Warburg, el libro que uno buscaba no era necesariamente lo que uno necesitaba”; “los libros eran para él algo más que instrumentos de investigación: reunidos, colocados en orden y a disposición del lector, podían revelar el pensamiento humano en sus aspectos constantes y en aquellos mudables” (F. Saxl citado por Settis 2010:38). Cada avance o descubrimiento, cada nueva vinculación y trenzado, “lo empujaba a cambiar la disposición de los libros correspondientes”(38) y esta disposición era la que, para el ilustre visitante Ernst Cassirer, “parecía reflejar tan sólo la dominante personalidad de un propietario enfermo y ausente”. “La imagen de Warburg constantemente ocupado en remodelar el propio sistema de *Auffstellung* (colocación)” (38), remite no sólo a un auténtico psicasténico que siente la verdadera tentación del espacio libresco; la necesidad imperiosa de *ser biblioteca legendaria* – de degradar y cristalizarse en edificio, monumento hueco, sobre el que se resignifique eternamente – sino que también nos recuerda a ese ejercicio, más o menos habitual, de quien reorganiza y cambia sus muebles en casa. Warburg se nos aparece no sólo como un erudito paranoico de proporciones fabulosas sino también como un verdadero decorador de interiores del conocimiento imaginario, o mejor, como un *interiorista institucional* cuyas *tendencias* y sistema de

---

244 No hay hueco aquí para desarrollar la moda en extenso pero sí para apuntar al trabajo de Georg Simmel (*Cultura femenina y otros ensayos* 1934) y el propio Barthes (*El sistema de la moda* 2003) sobre el tema.

*orientación*<sup>245</sup> – si se me permite la frivolidad – todavía hoy ponen patas arriba nuestros modelos museísticos y universitarios: su biblioteca es en verdad “un laberinto” voluntario y una “prisión en la que uno podía recluirse años enteros”, gobernados ambos por la famosa ley de “buena vecindad” (Settis 2010:34); una celda “rodeada por el hálito de un mago [...] suspendido sobre toda la Biblioteca como una ley prodigiosa” (Cassirer citado por Settis 2010:32), en la que el estudiante “pudiera vagar libremente de un estante al otro” (Saxl citado por Settis 2010:35).

No queremos sugerir con esto que Warburg no actuara desde la profundidad de los contenidos, pero si constatar el hecho de que la manera que eso tenía de manifestarse era fundamentalmente a nivel epidérmico; que la pervivencia de lo antiguo<sup>246</sup> se comunicaba sobretudo en la superficie bibliotecaria y en su ordenación material: del “wandering from cell to cell” and “wandering from shelf to shelf”<sup>247</sup>.

Esta creación de sentido y de orientación desde la performatividad de los objetos y el espacio – de un conocimiento de las imágenes a través del cuerpo, que se asemeja tanto a nuestro pulpo asémico como al chamán académico Mauss – nos lleva irremediabilmente a un segundo experimento de la Gran Academia, en el ala del “conocimiento especulativo”. Gulliver se topa aquí con un profesor muy dicharachero, acompañado de unos cuarenta alumnos que andan a vueltas con un gran tablero en el centro de la sala. El filósofo le confiesa estar “entregado a un proyecto para hacer progresar el conocimiento especulativo por medio de operaciones prácticas y mecánicas” (Swift 2010:171). Un invento gracias al cual, hasta el más ignorante “por un módico precio y con un pequeño trabajo corporal”, podrá escribir cualquier obra de la cultura humana: “libros de filosofía, poesía, política, leyes, matemáticas, y teología, sin que para nada necesite el auxilio del talento ni del estudio” (171). El invento en cuestión, al que se refiere como “The Engine” – o “Motor”<sup>248</sup> [Fig.5.2]– consiste en una serie de cubos de madera del tamaño de un dedo, sobre los cuales están escritas todas las palabras del idioma de Balnibarbi “en sus varios modos, tiempos, y declinaciones”(171). Todos ellos están conectados a su vez a unas pequeñas manivelas por medio de un complejo sistema de alambres,

---

245 “Cada sección de la Biblioteca sigue reflejando la convicción originaria de Warburg, según la cual las respuestas del hombre primitivo sobre la lengua y las imágenes pueden conducir a lo que él llamaba la “orientación” en la religión, la ciencia, o la filosofía, o ser degradadas en la magia y la superstición; la convicción de que el historiador de la literatura y del arte debe reflexionar sobre la naturaleza de estas respuestas en el lenguaje y en las imágenes” (Gombrich en Settis 2010:54) Settis aclara esta idea de degradación: “Gombrich ... parece alterar la intención de Warburg: para él, magia y superstición no eran formas “degradadas” de una cierta “orientación” (o saber), sino, por el contrario, estadios iniciales de un proceso cognoscitivo que conduce a la ciencia y a la filosofía” (Settis 2010:59)

246 “¿De qué género deben ser las formas plasmadas de la Antigüedad para que pervivan? ¿Por qué en ciertas épocas se produce un “renacimiento” de la Antigüedad, mientras otras, que pertenecen sin embargo a la misma tradición, no mantienen vivo de la misma forma ese patrimonio” (Warburg citado en Settis 2010:51)

247 La cita completa dice: “era preciso incluir las diferentes secciones dentro de un recorrido que las unificase y que, con ello, negase tendencialmente cualquier rígida partición disciplinar. Como veremos, esta tendencia acabará por revelarse también en la estructura física de la Biblioteca, en la que el *wandering from cell to cell* (como ocurría en Estrasburgo) se convertirá en un *wandering from shelf to shelf*”. (Settis 2010:35). Sobre las demás peripecias arquitectónicas de la biblioteca Warburg ver Settis (2010).

248 En la traducción castellana a veces aparece traducido simplemente como “aparato”.

que el protagonista no alcanza a entender del todo. Cuando los ayudantes del filósofo accionan la manivela, los cubos rotan y recombinan las palabras aleatoriamente formando nuevas frases, que son rápidamente anotadas y añadidas a la colección. El ilustre inventor le confiesa a Gulliver que el objeto de este experimento es el de ofrecer, mediante el arte de la combinatoria, “una obra completa<sup>249</sup> de todas las ciencias y artes” (171), de la cual ya tiene algún tomo producido.

La máquina o “Motor” ha sido descrita por Eric A. Weiss (1985) como probablemente la primera referencia cultural a algo remotamente cercano a un ordenador, y autores como Stanislaw Lem (*Summa Technologiae* 2013) o Stella McCorduck (*Machines Who Think* 2004) lo han comparado con el *Ars Magna* de Ramon Llull (1275) – quien ocupa un lugar destacado en el apartado de *Mnemónica* de la segunda planta de la Biblioteca Warburg dedicada a la Palabra<sup>250</sup>. De nuevo, nada más lejos de mi intención que sugerir aquí que Warburg planteara su biblioteca como un lugar donde producir conocimiento “sin estudio ni talento” o como un lugar donde el conocimiento se produjese aleatoria y desordenadamente. Lo que se pretende es hacer notar que, en primer lugar, el cuerpo del bibliotecario actúa como un algoritmo sensible, como un arte combinatoria en cuerpo y carne de los textos materiales – esto es, una computación sensible de sus ediciones, de sus volúmenes, de sus imágenes y también de sus contenidos. Y en segundo lugar, se quiere poner de relieve que gran parte de la problemática de la biblioteca – la manera en la que se articula su relato histórico – tiene que ver con su tránsito por las diferentes sedes de Hamburgo y Londres (Thames House, South Kensington y Woburn Square), y más aún, con los diferentes desafíos arquitectónicos que suponía cada sede, que con frecuencia impedían desarrollar el proyecto como se hubo concebido, a imagen y semejanza del edificio de Hamburgo [Fig.5.3] (Settis 2010). Todo ello podría parecer un asunto banal, menor, o incluso administrativo. Sin embargo, cuando Caillois define a la imaginación como “capacidad de transformación en imágenes” y como “percepción espacial” (Caillois 1993:60 n10), emerge la idea de que la institución como arquitectura y ornamento está íntimamente ligada a la posibilidad radical de un conocimiento inédito e imaginario. El espacio es aquí canal y medio de los hipervínculos, de los nudos secretos, diagonales, coherentes, impuros, sintácticos o vecinales que articulan el saber y sus formas de vida. La biblioteca no es solo un almacén de sabiduría sino también un saco de cosas de la Gran Academia, lleno de tomos exquisitos y de imágenes fantásticas; de libros materiales cuya vecindad *nos atrapa*, nos zarandea y nos sacude como si sus movimientos nos escribieran a nosotros; como si fuéramos su producción – su “texto escribible” que abre grietas en su sujeto-estantería. Los libros de esta biblioteca no son imágenes ni texto en el sentido de la picture theory de Wittgenstein o la iconology de Mitchell – tampoco lo son en rigor las cosas del fardo del lingüista o los cubos del especulador –, pero en ambos casos las cosas actúan cómo ellas: en su puesta en escena, en su intercambio espacial y en su movimiento de un lugar a otro solapando y aumentando

249 En la versión original dice “A complete Body of all Arts and Sciences” lo cual hace la frase más conveniente si cabe.

250 <http://warburg.sas.ac.uk/library/links/word/mnemonics/> (consultado 1-2-2015)



el sentido. Su conocimiento es imaginario porque transitan y en su tránsito horadan el túnel del hipertexto – no porque sean visuales o porque estén escritas. Son también sólidos flexibles, tejidos y bien trabados, pero que también son padecidos por los humores del cuerpo<sup>251</sup>:

“Así, la encrucijada entre los problemas que el lector ha traído consigo al entrar en la Biblioteca y los que Warburg no ha resuelto, pero sí canalizado en el entramado de una ordenación que se identifica físicamente con una secuencia de libros, sigue siendo la riqueza y el mensaje de su Biblioteca” (Settis 2010:55)

La Gran Academia no sólo participa de esa estética laberíntica sino que también se sirve de esa ambigüedad liminar entre el texto y lo material, entre el lenguaje y sus imágenes, para articular su sátira mordaz a la ciencia – en lo que se ha llegado a calificar como una novela de “anti ciencia-ficción” (Stableford 2003:15) o de “proto-ciencia-ficción” (Black et al 2011:1270). El último de estos experimentos ficticios sobre la materialidad escrita del lenguaje sucede al final del capítulo quinto relativo a la Academia. Gulliver arriba a la escuela de matemáticas para encontrar a un maestro que está experimentando con un ingenioso método de aprendizaje – “inimaginable para nosotros en Europa”, dice el ilustre (Swift 2010:174). En su clase, las fórmulas y las ecuaciones de cada lección son escritas sobre una oblea comestible con tinta o colorante “cefálico” que los alumnos han de ingerir después [Fig. 5.4]<sup>252</sup>. Pasados unos días de abstención, la tinta, disuelta en el torrente sanguíneo, sube hasta el cerebro y su conocimiento se fija allí para beneficio del alumno. Gulliver constata que el proceso está lejos de ser eficiente “por algún error en la composición o la dosis”, que hace de su sabor algo nauseabundo, sumado a la falta de disciplina de los muchachos que suelen escupirlas o disimularlas en la boca.

Sobre la degustación Richard Schechner ha propuesto el término “rasaestética” como un conjunto de patrones y partituras corporales que permiten elaborar “una teoría general del sabor en su relación con la *performance*” (Schechner 2009:337). El término *rasa* –que significa también “jugo” o “la sustancia que transmite el sabor, el medio del gusto” (337)– provendría de la tradición artística hindú<sup>253</sup>, especialmente de aquellas artes vinculadas a lo escénico como la danza, el teatro o la música

251 Sobre la idea de padecer las imágenes en Warburg ha escrito Didi-Huberman (*Cuando las imágenes tocan lo real* 2013): “Esto supone por lo tanto mirar “el arte” a partir de su función vital: urgente, ardiente tanto como paciente. Esto supone primero, para el historiador, ver en las imágenes el lugar donde sufre, el lugar donde se expresan los síntomas (lo que buscaba, en efecto, Aby Warburg) y no quién es culpable (lo que buscan los historiadores que, al igual que Morelli, han identificado su oficio con una práctica policial).”

252 Lo cefálico recuerda aquí a las protuberancias de la *Fulgora Porta-linterna* mencionada por Caillois (ver Fig. 5.4] cuya “protuberancia cefálica”, que recuerda a la cabeza de un pequeño caimán, le sirve a Caillois para establecer la diferencia entre semejanza literal y semejanza compleja: “La máscara de Fulgora *no imita* a un hocico de saurio. Procura una versión de ella a la escala de los insectos” (1962:149) “las dos efigies son independientes y sin embargo homólogas, que coinciden auténticamente y que ninguna debe nada a la otra. Insinuo que ambas son a la vez autónomas y fraternales” (150).

253 En concreto el término proviene del tratado de teoría dramática hindú *Natyasastra*, escrito por el dramaturgo hindú Bharata-muni entre el siglo quinto y tercero A.C. Fuente: Bharat Muni; tr. by Manomohan Ghosh (1951). “*Natya Shashtra* (with English Translations)”. Asiatic Society of Bengal, Calcutta. El propio Schechner lo equipara en importancia a la poética de Aristóteles: “Aristotle’s Poetics and Bharata-muni’s Natyasastra, a Sanskrit manual of performance and

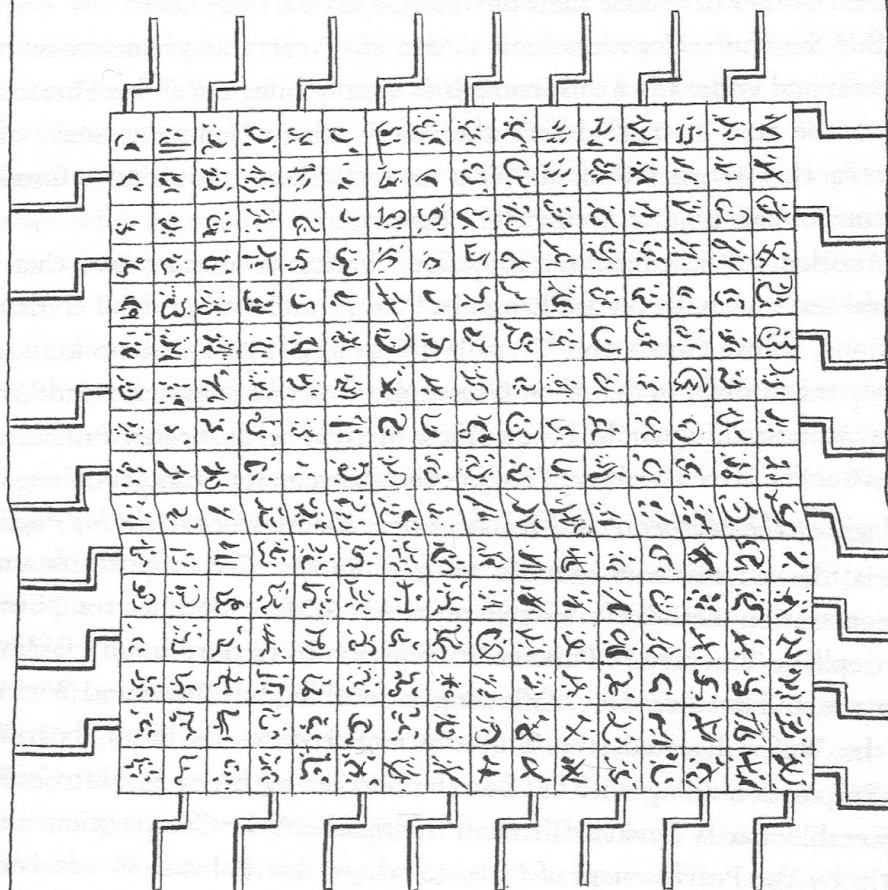
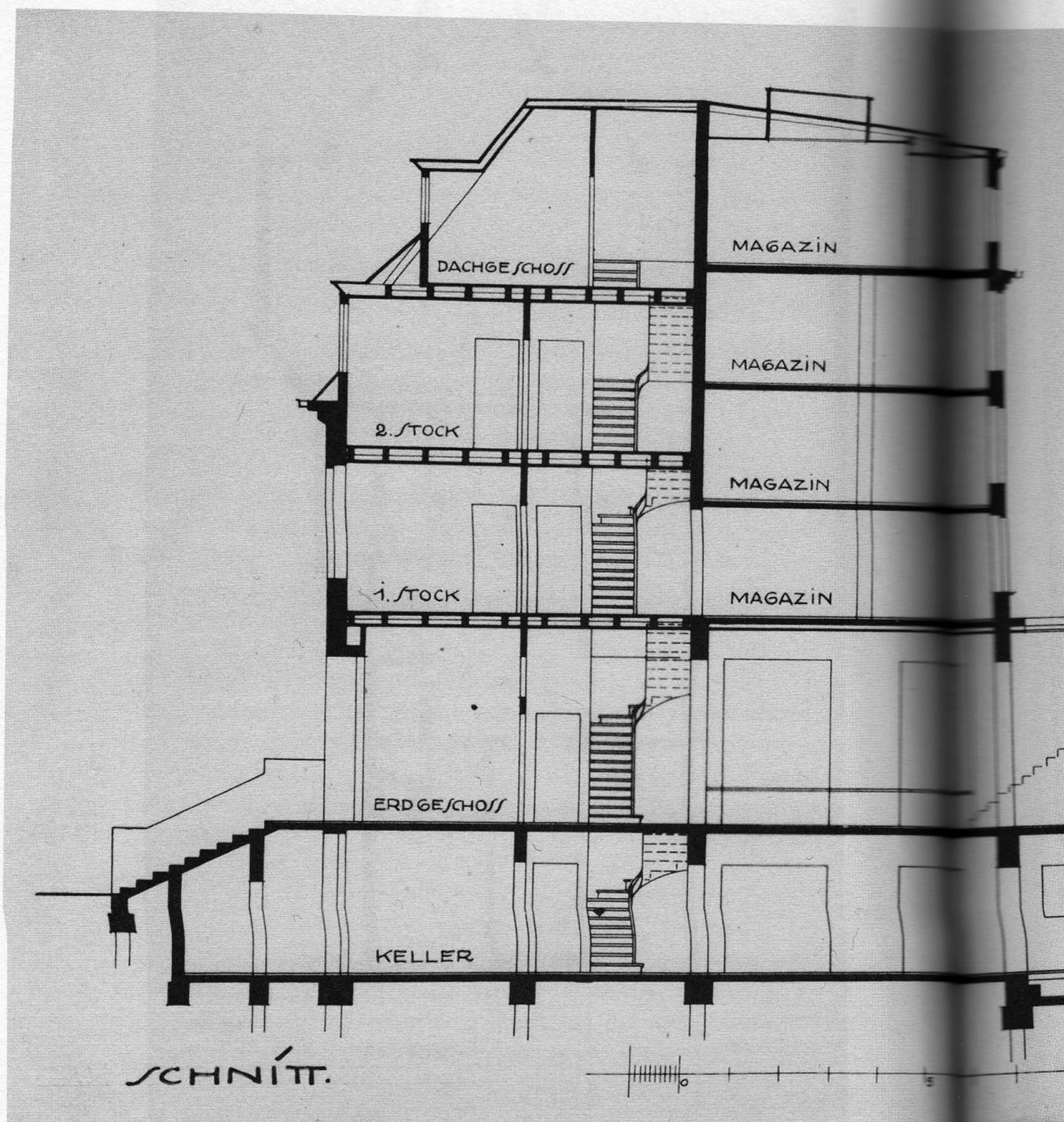


PLATE 7

FIG.5.2





Sección longitudinal de la KBW de Hamburgo  
Plano de Gerhard Langmaack, 1925-26





15. PROTUBERANCIA CEFALICA DE LA FULGORA  
PORTA-LINTERNA (p. 146)  
*Foto: Luc Joubert*



(337), en donde *rasa* se utiliza para definir un determinado estado o emoción de la obra, la situación o el perfil dramático del personaje. Esta aproximación a lo teatral replantea para Schechner la pregunta de dónde se localiza en el cuerpo la “teatralidad”, y opera un desplazamiento crucial, del ojo a la boca, que no sólo trastoca la tradición dramática europea sino que acarrea cambios epistémicos: y es que sabemos que hay en el “teatro” (*theater*) el “teorema” (*theorem*) o la “teoría” (*theory*), un vínculo etimológico con el término griego *thea*, que significa echar “un vistazo”, “ver” o “mirar a algo” – además de una relación directa con el fundador legendario del teatro griego, Thespis – (Schechner 2009:338) que convierte al teatro en ese lugar para la disección analítica del cuerpo, del que tan buena cuenta diera la lección de anatomía de Rembrandt. Un hecho que efectivamente revela “el estrecho vínculo entre el teatro Griego, la epistemología europea y la mirada” y que lógicamente estaría detrás de la “narrativa maestra del pensamiento occidental” (Schechner 2009:338).

Sin embargo el dramaturgo también se encarga de recordarnos que el recién nacido, que aún no se *sujeta* al lenguaje, explora no tanto a través de la vista como a través de la boca<sup>254</sup>: acercándose a la boca un *lenguaje de cosas*: “la boca sustituye a los ojos como el punto final de exploración entre el mundo “exterior” y su relación con el mundo “interior”” (Schechner 2009:338). Este es el desplazamiento lingüístico o semiótico sobre el cual gravitaría la rasaestética como un sistema performativo de conocimiento: estableciendo, por medio del contacto con las paredes de la boca, el paladar o las papilas gustativas, una nueva forma de análisis donde la distancia semiótica, la abstracción lingüística, queda colapsada en una lengua de la formas de la boca. Esta distancia recíproca entre “ver” y “conocer”, que es la que a menudo reduce en nuestro ámbito a las imágenes y al lenguaje a lo visual, es para Schechner (2009) consustancial a la distancia de la dialéctica filosófica o a la que opera en los científicos y los instrumentos de observación cada vez más precisos: esta forma de conocimiento ocular sostiene en una misma red a “la alegoría de Platón, las observaciones de Galileo, el telescopio Hubble, los microscopios de electrones y los superaceleradores de partículas” (338). Mientras que el sistema visual occidental de las imágenes se enfoca sobre la idea de una distancia – adquiriendo y ajustando con ella el grado de “objetividad”, de “enfoque”, de “perspectiva”(338) – este último experimento de la Gran Academia se posiciona al lado de Schechner como un sistema de conocimiento alimenticio y sabroso – algo así como conocimiento *gastrognóstico* o *gastrológico*<sup>255</sup>.

---

performance theory, occupy parallel positions in European and Indian performance theory (and by extension, throughout the many areas and cultures where European-derived or Indian derived performing arts are practiced)” (Schechner 2009:334)

254 Curiosa coincidencia, el niño actúa como los depredadores en la selva, no sólo por la vista sino por el gusto-olfato.

255 J. Fresneda (2011:65-73) ha ironizado sobre el concepto de *gastrología* en su entrevista al geólogo Roberto Meira y también ha desarrollado una serie de comprimidos que recuerdan en parte a la Gran Academia. En estos comprimidos los restos de diferentes ruinas arquitectónicas del México pre y post colombino son pulverizadas y compactadas en pastillas y cápsulas de tipo médico – un proyecto que dialoga y toma su nombre, *The Professors Dream*, del grabado de Charles Robert Cockerell de 1848 en donde se muestra una comparativa a escala de las maravillas arquitectónicas del mundo y que puede visitarse aquí: <http://cargocollective.com/pdream>



De nuevo nos remitimos a que esa asemeja del contacto sabroso ya está en el niño *que ve con la boca* antes que con los ojos; esta forma de mirada está íntimamente relacionado con lo que el pediatra Donald Woods Winnicott (1971) definió como “objeto transicional”, que no es sino la experiencia de alteridad y semejanza entre el mundo dentro y fuera del cuerpo. Lo mismo que estamos tratando de hacer con un dentro y un afuera del texto del conocimiento y sus imágenes.

Así, una epistemología que además de diagonal, dadaísta y amateur fuera también *rasa*, se abriría a la combinación sincrética de los sentidos al mismo tiempo que cerca y delimita el ámbito de estudio de lo imaginario a algo tan específico como la epidermis gustativa y lingüísticamente opaca. La performatividad de la asimilación, la digestión, la regurgitación o la defecación:

“Even before birth, as in-utero photographs show, the preborn suck their fingers and toes. Can we doubt that the pre-born enjoy this activity? Nor is the mouth a singular conduit connected solely to the brain (as the eye is via the optic nerve). The mouth opens to the nasal cavity and the whole digestive system; the mouth – including lips and tongue – intimately engages the senses of touch, taste, and smell. The ocular system is extraordinarily focused, while the snout system is wide open, combining rather than separating. (Schechner 2009:339)

Didi-Huberman (1995) también ha teorizado sobre la boca y la ambigüedad del sabor y el saber visual a partir de su relación con lo informe en Bataille (2003:67). En ambos se presenta lo bucal como una “forma bestial” (Bataille 2003:68) o un “método regresivo” (Didi-Huberman 1995:93), que es simultáneamente herramienta depredadora y órgano afectivo, y que nos conecta profundamente con lo animal. Sin embargo lo informe no es para ninguno de los dos autores la ausencia de forma ni de semejanza sino la manera en la que ambas se reencuentran consigo mismas en el espacio, de forma paradójica y erótica<sup>256</sup>. Lo informe “no es imitación: se mueve más allá de lo formal en tanto que el espacio provoca la fuerza de una reacción” (Crowley y Hegarty 2005:110). No sería tanto lo indefinido sino el poder *deformarse* (Thompson 2008:38)<sup>257</sup> – esto es, la condición de transformarse contra el orden, de volverse monstruo – “lo informe, los monstruos que imitan exasperan las aristas de una figura cuya simetría les resulta inaccesible” (Mattoni prologa a Bataille 2003:6). En todo caso la boca informe, como el *sólido flexible* de Leroi-Gourhan, desgasta, humedece y saborea la

256 “Bataille offers a vision in which hiatus is not about a break between entities or experiences of forms, but rather an erotic space that separates and joins” (Crowley y Hegarty 2005:110) En lo que podría perfectamente ser la descripción de la función del guión y del *hyphen* que une y separa términos simultáneamente a los términos compuestos.

257 Para ahondar en las discrepancias mantenidas sobre lo informe en Bataille entre Bois, Kraus y Didi-Huberman ver: BOIS, Yves A. y KRAUSS, Rosalind (1997) *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York y también DIDI-HUBERMAN, Georges (1995) *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris y también la tesis de Máster de THOMPSON, Valerie T. (2008) *Representing Figure in Georges Bataille's Informe: An Exploration in the Paintings of Francis Bacon*, ProQuest, University of Central Missouri 2002, Kansas City 2008 (pp.35-40)

superficie del objeto sin disolverse en él – si acaso disolviendo y fagocitando el objeto en función de su naturaleza. Bataille aclararía en su diccionario crítico la definición del término, con una curiosa alusión a la propia naturaleza informe del sentido y los usos del léxico:

“Un diccionario comenzaría a partir del momento en que ya no suministra el sentido sino los usos de las palabras. Así, informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto -para que los académicos estén contentos- que el universo cobre forma. La filosofía entera no tiene otro objeto: se trata de ponerle un traje a lo que existe, un traje matemático. En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es informe significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo.” (Bataille 2003:55)

Lo informe no es entonces alérgico a la forma en sí como lo es a la forma idealizada y universal; a la higiene de lo dogmático que separa a la bella forma de una rosa de su forma subterránea y putrefacta<sup>258</sup>. Para Bataille, según Crowley y Hegarty (2005), el poder de lo informe reside en restituir el “thingness” (2005:111); la “cosidad” específica a cada objeto – algo parecido a lo que Caillois también llamaba “la complejidad de lo concreto”. Y es esta cosa ensimismada lo que en última instancia deshace la jerarquía de lo ideal-universal<sup>259</sup>. Tampoco su crítica al traje legitimador o explicativo – que incurre en la típica caricatura exagerada del rigor matemático – desprecia las virtudes del tejido. De lo que nos previene lo informe es de darle al universo o al mundo, una única forma o un traje hegemónico, estable, dogmático y doctrinario – “académico” en su sentido más ilustrado y moderno – y entender tal traje como única realidad; como “lo que existe”. Sin embargo nos olvidamos con frecuencia que esta idea de la pre-existencia como poder ya la desmitificó el *readymade* al evidenciar la eterna remezcla no del arte sino de la propia cultura occidental. También la académica y científica. Sobre todo la académica y científica: y es que mucho antes que Duchamp la obra del filósofo es iteración de Platón que es iteración de Sócrates que es a su vez personificación de los argumentos indirectos de otro. Y el matemático, las formulas del físico, no le van a la zaga con su propio trabajo a partir del referente. Menos aún el *copiar y mejorar* del ingeniero o el artesano. Paradójicamente,

258 “... el caballo es académico, la araña o el hipopótamo, no”; “Una flor puede parecer bella, y hasta simétrica, pero sólo porque se piensa en oposición a la materia pútrida e informe que la engendra, entre las raíces y el húmedo abono.” (Mattoni en Bataille 2003:7)

259 Es en este tipo de expresiones donde se entiende claramente qué separa a Bataille de Caillois: Lo que para Bataille debe dar paso al fragmento, en contra de la hegemonía de lo universalizable, para Caillois es la prueba de otro tipo de universal: el de lo universal-impuro e imaginario. Dali hace de bisagra entre la macha de uno y el orden imaginario del otro cuando explica como todos los sábados de su infancia los dedicaba a descifrar “una adivinanza en imágenes” en la última página de un semanario infantil. Pronto descubriría en ella nuevas cosas “en vez de aquello que el artista había querido disimular” (Dali 2008:116). Un “espíritu pranoico” o una “ilusión sistemática de interpretación” con la que también daba sentido a “las manchas de humedad de una vieja pared” o con la que veía “csi todo en la forma constantemente cambiante de las nubes” (Dali 2008:116-7). Y es que en esa tentación de la pareidolia es donde parecen confluir ambas posturas irreconciliables: el escupitajo es análogo a las humedades y a las imágenes amorfas de las agátas donde Caillois insiste en querer ver una continuidad entre la imaginación y la materia.

es cuando Bataille dice que lo informe no se parece a nada cuando más lo totaliza – à la Breton con los frijoles –; y cuando dice que no es sino como una araña o un escupitajo, cuando cae en la aporía de su propio argumento – cuando les da una forma bastante más concreta que la abstracción que ambas imágenes supuestamente simbolizan. Lo informe emancipado de las paradojas de Bataille no sólo no impide convertir a las referencias, a los autores, a los objetos y a las instituciones del conocimiento en materiales de confección, sino que potencia su “cosidad” arcaica: nos recuerda que no son sino tejidos con los que poder diseñar y rediseñar múltiples prendas experimentales para cada caso del que quiera ocuparse el saber – esto es, *el conocimiento en forma*.

Y nos preguntaremos, ¿cuál es nuestro caso? En esta primera parte hemos tratado de darle cabida a una investigación rigurosamente artística en lo académico. Para ello hemos entendido en el arte un rigor impuro de la forma sensible, de lo adaptable, del intrusismo respetuoso pero sin duda algo osado del amateur en otras *materias*. Reservamos así el hacer de la obra de arte a otros ámbitos para confeccionar con el tejido académico un marco epistemológico posible, recombinando patrones y telares pre-existentes; reescribiendo la narrativa del conocimiento visual y los estudios de la imagen hacia lugares donde aumenta la intensidad de sus paradojas. Es verdad que la oblea cefálica de la Gran Academia es científica como lo es el lenguaje científico que describe Barthes, cuyo fin es ser “transparente, lo más neutro posible, al servicio de la materia científica ... que se supone que existe fuera de él que le precede” (2009:14-15); busca transmitir la fórmula matemática sin fallo de traducción ni posibilidad de interpretación, directamente al cerebro – que no a la mente. Sin embargo, al ser oblea, al ser *cuerpo y forma* – en lo que parece una irónica descripción de lo científico como religión<sup>260</sup> –, este experimento de Lagado sí le da a la escritura científica una forma, y se separa de esa “forma verbal” de la lengua analítica que sólo pretende expresar contenidos y “que no es nada” (Barthes 2009:15). La oblea matemática permite devorar al padre científico y su fin se vuelve hipertelia, tumor académico e hipertrofia; rescata para las matemáticas y la lengua científica una presencia documental que es análoga materialmente a uno de los ritos cristianos más interesantes, estética y performativamente – y que literalmente crea comunidad por fagocitación de sus símbolos<sup>261</sup>.

Es desde esa postura antagónica y ficticia de la Gran Academia – rigurosa a la par que delirante en sus intentos por hacer sensible la materialidad del lenguaje – desde la que nos preguntamos si no serán lo informe en Bataille, lo *sólido flexible* en Gourhan, lo paranoico en Dali, las ciencias diagonales en Caillois o el dadaísmo epistemológico en Feyerabend, sinónimos de una lógica del imaginario

---

260 Sabemos que Swift era clérigo anglicano pero en la versión original anotada de 2010 no hay nota que indique nada acerca del posible subtexto eucarístico de este experimento, por lo que se desconoce si este uso de la oblea es irónico o no en términos religiosos.

261 Una idea de comunidad comestible que se amplía teatralmente en Schechner: “[...] theater so often occurs when divergent groups assemble to share food” (Schechner 2009:257)

y una gramática documental, impronunciable pero *performable*. Cuya condición atraviesa nuestro ámbito de estudio y no se limita ni al arte, ni a la ciencia, ni a la historia, y ni tan siquiera a lo visual – que ya ha triunfado históricamente como ámbito de estudio. Un laboratorio de ensayo que masajea las epidermis rugosas disciplinarias e institucionales pero que lo hace a partir de autores menores, derrotados, “a contrapelo”<sup>262</sup>; buscando en su superficie bocas o anomalías en la superficie por donde *se ve por medio de la carne* y se revela “la materialidad de la vista” (Fédida 2006:44) que no es tanto la visibilización y visibilidad de un sistema practice-based sino sabor complejo de tejidos y superficies flexibles. Un potencial práctico del roce, del beso, del rascado, pero también del prurito crónico y del mordisco. Un lenguaje práctico que decora los espacios del conocimiento occidental, que resignifica las imágenes de la realidad documental, que investiga la lengua de la academia para reanimar sus papilas gustativas, para dar textura y también para lamer las heridas de la membrana universitaria y estimular su sexo, pues “la saliva no sólo humedece la comida sino que distribuye los sabores”, haciendo del rasa algo “sensual, próximo, experiencial” (Schechner 2009:337):

“la edad de otra experiencia: la de *desaprender*, de dejar trabajar a la recomposición imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias que uno ha atravesado. Esta experiencia creo que tiene un nombre ilustre y pasado de moda, que osaré tomar aquí sin complejos, en la encrucijada misma de su etimología: *Sapientia*: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor” (Barthes 2001:150).

---

262 “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. [...] Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin 2008) Algo que amplía Aguirre Rojas cuando dice a colación del concepto de historia en Benjamin que “entonces la tarea del historiador crítico consiste también en reivindicar y rescatar a todos esos pasados vecinos que, a pesar de haber sido derrotados, continúan vivos y actuales, determinando una parte muy importante de la historia. (Aguirre Rojas 2005:134)



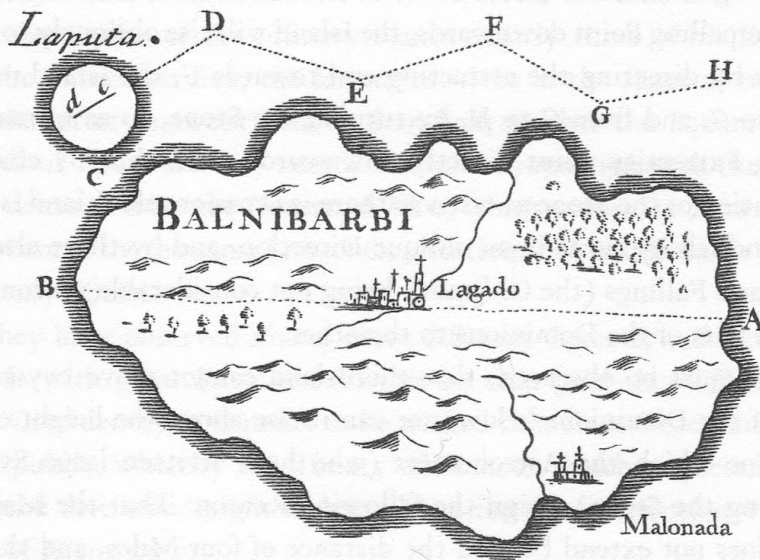


PLATE 6

FIG.5.5



## 6. Textos que performan imágenes negativas.

### Cuatro detalles insignificantes a partir de la crítica y la realidad en Barthes.

En este capítulo produciremos cuatro objetos diagonales a partir de detalles insignificantes del texto barthesiano sobre la crítica, la verosimilitud, la realidad y la referencia. Para ello ensayaremos contra el autor de la –hipotética– ciencia de la literatura, su propia metodología basada en el análisis de las condiciones y fluctuaciones del sentido:

“Podemos proponer que se llame *ciencia de la literatura* (o de la escritura) al discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra, y *crítica literaria* a ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra” (Barthes 2005:58)

Esta es también nuestra hipótesis: una *ciencia*, a través de las pluralidades de la imaginación textual y desde el arte no como producción u obra sino como forma de ensayo material. Se trataría más de una disciplina académica que en virtud de su propia ignorancia y exclusión – es decir, de su saber parcial de las otras humanidades que la conforman, y a partir del hecho de que su verosimilitud, la obra, no puede, o no debe, ser normalizada a un lenguaje común científico – no tuviera otra alternativa epistémica que incidir sobre las formas de las demás disciplinas – disciplinas que en última instancia, como en toda ciencia humana, son también parte de la suya propia. Todo ello forzaría un estado similar al planteado por Barthes en su ciencia de la literatura en tanto que, al proceder de lugares ajenos, esta ciencia quedaría circunscrita a la observación y análisis de las “condiciones del sentido” de unas y otras; al estudio de sus superficies y no pues a la profundización de sus contenidos para lo cual no está capacitada. En ese sentido enajenado es como entenderíamos lo científico artístico a partir de lo científico literario barthesiano: las disciplinas “como una gran lógica de los símbolos”; “grandes formas vacías que permiten hablar y operar” (2005:61)<sup>263</sup>

---

263 Cualquier otra cosa, otra opción en la actual situación, sería confesar que en el fondo no nos hemos creído la transversalidad potencial de lo artístico; que la reducimos a términos vulgarmente revolucionarios – esto es, sólo cuando impone su visión a las cosas, artísticamente, en lugar de cuando revela en lo común que las cosas ya tenían una vida propia, antes del arte. ¿No serán precisamente los límites normalizados de la “obra”, el “proceso”, el “*practice-based-research*” o incluso la “exposición” términos de perogrullo, inherentes a cualquier rama? Quizás el fin de esta terna de neones del capitalismo cognitivo sea alejar al arte de su hacer más mundano e insignificante, más molesto porque puede contagiar, infiltrarse y reproducirse cual virus, asimilándolo por contra a esa función supuestamente disruptiva de la obra, casi totalmente domesticada. Quizá sea también salvaguardar la integridad del conocimiento de las parcialidades de la crítica, algo que desde esta posición marginal de la investigación en arte duele a la vista por su profunda incoherencia.

## 6.1 El “pre-texto”, o la gramática del texto ausente.

En el contexto de su opúsculo *Crítica y verdad*, dice Barthes de Aristóteles que éste define “la técnica de la palabra ficticia basándose en la existencia de cierto *verosímil*” relacionado con “la tradición, los Sabios, la mayoría, la opinión corriente, etc.”; que lo verosímil es aquello “que no contradiga ninguna de estas autoridades” sociales (2005:14). Esto funda en torno a la idea de lo verosímil aristotélica una “estética del público”, de lo “que el público cree posible” (2005:15), por imposible que eso sea histórica o científicamente. Así lo que llamamos “concreto no es sino lo habitual”; aquello que sucede a menudo y resulta dentro de la normalidad (Barthes 2005 :24). ~~Lo habitual designa por tanto el gusto de lo verosímil, un cierto tipo de consenso social sobre lo que es posible o aceptable.~~ Insistiremos en que lo verosímil, lo habitual en el arte hoy, es la obra. Es el objeto representativo por excelencia de su hacer no-representativo, no-final, no-afirmativo. Todo lo que se inserta en otro contexto, lo que se presenta como alteración de sus formas o se sale “de lo habitual” – ya sea en un comisariado, un ensayo o una conferencia – es automáticamente catalogado como “obra de arte”, “instalación” o “performance”, como si la frase fuera una suerte de conjuro de protección que salvaguarda la integridad disciplinar de los graciosos y entretenidos desmanes del arte. Ese hacer paradójico, ambiguo y precioso del arte, no hay que desdecirlo sino complicarlo con la imaginación de nuevos antagonismos internos. Pensar en una forma o resultado del arte que no sea obra pero que conviva en conflicto con ésta, reforzando la interdependencia agónica de los distintos formatos de lo artístico – esto es, que termine de articular una estructura institucional de conflicto – que guarde también coherencia con ese otro tipo de ambiciones intelectuales del investigador formado en arte.

También en esa obra nos recuerda Barthes “que la crítica no es la ciencia” (Barthes 2005); que la primera produce sentidos y la segunda se encarga de la multiplicidad de estos. La crítica ocupa “un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura” y es “imposible para la crítica el pretender “traducir” la obra” pero quizás si pueda “engendrar” cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra” (2005:66). A la luz de propuestas epistemológicas marcadamente anarquistas como la de Feysabend o de aproximaciones críticas a la especificidad de la imagen, como lo han sido los estudios visuales, cabe la pregunta de si es del todo imposible imaginar una ciencia de las condiciones hoy, que no se escinda salomónicamente en crítica y ciencia sino que reúna a su vez al sentido crítico con ese estudio de las polivalencias. Más aún, cabe la pregunta de si en verdad la ciencia o la historia, son esos lugares caricaturizados a menudo por el arte; si de verdad se han alcanzado esos ideales científicos que lo separan de la crítica o si, por contra, su propia definición, al igual que en el arte, es lo que siempre las elude y empuja a interpretar nuevos sentidos. En esa misma dirección para Barthes esta ciencia de la literatura,

“No podrá ser una ciencia del contenido (sobre los cuáles sólo podrá tener poder la cien-

cia histórica más estricta) sino una ciencia de las *condiciones* del contenido, es decir, de las formas: lo que habrá de interesarle serán las variaciones de sentidos engendradas y, si puede decirse, engendrables por las obras. No interpretará los símbolos, sino únicamente su polivalencia; en suma, su objeto no será ya los sentidos plenos de la obra, sino, por lo contrario, el sentido vacío que lo sustenta todo” (Barthes 2005:59)

Llevar hoy a cabo la elaboración de una ciencia similar sucedería justo cuando las humanidades, especialmente las más próximas al arte y al estudio de lo sensible, parecen querer abandonar lo científico incondicionalmente y de una vez por todas, como el beato que huye del demonio. Lo que trasciende de la propuesta de Barthes es que es precisamente en el experimento, en el ensayo del tubo y en el tubo de ensayo – formas compartidas entre la ciencia y la crítica –, en donde paradójicamente vuelve a prosperar el deseo de un estudio científico de las formas desde el ejercicio de esas formas. Dice Barthes que esta ciencia “no *dará*, ni siquiera *encontrará de nuevo* ningún sentido” sino que “descubrirá según qué lógica los sentidos son engendrados” dentro de una lógica simbólica de lo común (2005:65). Y es plausible pensar que esta lógica simbólica común debe, en el campo del arte, ser también encuentro e indagación de la forma común: de las mutaciones materiales de la página, de la cita, la referencia, la lámina o la figura visual. Una pócima que se debe completar con ingredientes epistemológicos como la filosofía de la ciencia, el anarquismo, la crítica al rigor, a la coherencia y a la simulación, como hemos visto en el anterior capítulo. La mezcla de todo ello parece converger en una forma de conocimiento que no es mero análisis de multiplicidades sino también sopa; caldo de sentidos múltiples que se comen con la boca.

La inevitable paradoja que se deriva de esta ciencia heredera de la literatura deberá comenzar estudiando la forma misma en la que está *siendo engendrada*; ser capaz de aprehender sus condiciones en tiempo real, sin resultar por ello ininteligible. Se trataría de un conocimiento científico que se define a sí mismo a partir del estudio de su propia puesta en marcha<sup>264</sup>. La imagen aquí no es la de un bucle ensimismado sino la de un *ouroboros* hipertélico<sup>265</sup> y cropófago, que se come y digiere a trozos, y que ha abandonado esa dieta lineal que empieza por la cola y termina en la cabeza; es en fin también la imagen que diera Lucien Dallenbach de la *mise en abyme*, como “un narciso ciego, que anda en busca de sus miembros dispersos, irremediablemente abocado a la desintegración” (Dallenbach 1991:197).

~~Propongo un pequeño experimento con el fin de dar respuesta a la cuestión en sí: pensemos en la investigación, la cita, el tutor, la página y la notación como elementos que guardan con la academia un parecido equivalente al que guarda la obra de arte, el comisario o la exposición con el~~

264 Lo que en humanidades suele provenir más de una ‘auditoria’ externa – si se me permite el término coloquial a sabiendas de sus connotaciones económicas – de unas disciplinas sobre otras, a saber, la historia del arte, la filosofía de la ciencia, etc..

265 Ver Apartado 1.4

~~“cubo blanco” del mundo del arte. Que ambas son construcciones gramaticales. Estos elementos académicos y bibliográficos son constitutivos de una estética que el posestructuralismo ha cuestionado ampliamente. Sin embargo, salvo quizá por el diseño<sup>266</sup>, la cibernética o la llamada crítica textual americana — encargada de estudiar entre otras cosas las condiciones materiales, editoriales y productivas del discurso escrito y editado — no es habitual, ni tan siquiera en Barthes, encontrar ejemplos que aborden el texto desde sus condiciones más gráficas y materiales sin caer en el ejercicio visual de un Mallarmé. Como digo tan sólo cierto tipo de estudios textuales (Shillingsburg 1991) (McGann 1991) — junto a la menos científica afición de los bibliófilos — se han aproximado al texto y al libro como una cosa tangible, un diseño de piezas gráficas, una portada, un objeto de mercancía, al margen de su contenido simbólico — como una masa de material inerte, pareja al barro en la escultura, que da forma a una textualidad más amplia de relaciones. Desde esa perspectiva la tesis comportaría también una función de montaje que es análoga al de la primera exposición individual de un artista, sólo que con distintos materiales. Se asiste a un ritual de evaluación social del individuo que paradójicamente se sustenta sobre nociones en desuso de producción, autoría, y originalidad — nociones que esa misma comunidad científica se ha cuidado de poner en duda — sólo para quedar legitimado a criticarlas. El profesional es así el producto incuestionado, la inercia de esa verosimilitud gastada. Podemos imaginar que es en estas condiciones estéticas y políticas de la tesis doctoral y en la demostración de las formas plásticas y teatrales que subyacen a una primera investigación que siempre amateur — pues se realiza para adquirir precisamente la suficiencia profesional de la docencia e investigación universitaria — donde una especificidad literaria, escenográfica o performativa de la investigación académica sea posible.~~

Este movimiento crítico de reapropiación de lo científico bien puede por nuestra parte desembocar en la temida “ciencia del arte”: en un momento en el que todo el mundo defiende el valor de la “inutilidad” del arte contemporáneo desde los púlpitos más institucionalizados de su historia, ¿qué hay más inútil, más fatal y descarriado a ojos de la defensa institucional de la ‘libertad artística’ que tratar de devolverle al arte cierta utilidad mundana? Pensar en la *forma* de conocimiento como la *forma* de un pie, de un gesto, de la frase de un actor o de una figura geométrica. Como principios huecos e imágenes mentales que emergen a la superficie en forma de preguntas y métodos de indagación. Estas formas de conocimiento no se alejan de lo existente ni necesitan de la novedad; No están a la vanguardia, sino que consisten en la remezcla sobredeterminada del léxico existente — el *remix*, el *remake*, el *meme* —; en la acumulación de estructuras — como la excreciencia del coral pero sin abusar de su orden fractal; ~~de lo artesano, del saber, de lo experimental, en el sentido más degradante y utilitarista de estos términos. Se antoja no ya saludable, sino imperativo, advertir la estrategia de~~

---

266 Un caso fantástico de las posibilidades científicas y teóricas del diseño se vio recientemente materializada en la revista Dot Dot Dot, editada por Dexter Sinister (Stuart Bailey y David Reinfurt) y que continua hoy en el proyecto digital *The Bulletins of The Serving Library*, aunando diseño, cibernética teoría crítica y filosofía.

~~marketing cognitivo que supone la nueva remistificación artística de “la práctica”<sup>267</sup> y reconocer que en verdad ese potencial de la praxis pertenece a cualquier disciplina del conocimiento que se diga experimental; que no hay nada nuevo en él *practice-based-research* sino nuevas posibilidades de confinar culturalmente a la obra de arte con nuevas promesas de legitimación institucional.~~

~~Tales aspiraciones científicas del arte, que en absoluto son mayoría, tienen en la universidad uno de los pocos reductos que quedan abiertos a su imaginación, agotados en muchos aspectos sus espacios habituales. Es cierto que cuando Barthes (2005:59) pone como modelo de su ciencia de la literatura lo que entonces eran las primeras incursiones lingüísticas de Chomsky en “la gramática transformacional” o generativa (*Syntactic Structures* 1957)<sup>268</sup>, suceden dos cosas notables: en primer lugar despeja la duda sobre el carácter metafórico de esa episteme literaria y la lleva a un terreno de posibilidad real – que en 1966, año de la edición original, es prácticamente una realidad incipiente<sup>269</sup> – y en segundo lugar lo aleja de esa meta del estructuralismo que consiste en examinar las frases del habla, para acercarlo a la postura más formal de la gramática: “de liberar los secretos del lenguaje: de construir un modelo de reglas internas que produjera todas las frases gramaticales posibles” (Kolln, Funk 1998:7). Esto se entiende mejor si pensamos que el objeto de la gramática generativa era postular que “debajo de cada frase, en la mente del hablante hay una estructura profunda, invisible e inaudible, que es el interfaz al léxico mental”, y que es esto lo que más tarde se transforma o traslada a una “estructura superficial”, que corresponde ya con el habla común y la frase (Pinker 1999:96).~~

~~En la literatura reducida a su estructura gramatical mental, prácticamente asémica, recuerda a varios de los experimentos lingüísticos de la Gran Academia de Lagado<sup>270</sup> donde la palabra es todavía una forma imaginaria apenas estructurada, concuerda en efecto con la lógica “de las grandes formas vacías” que subrayábamos al principio. La palabra literatura, la función literaria, se convierte por virtud de esa misma operación gramatical en una masa, en un objeto opaco que es manipulable, si no en la dimensión física sí en el código del texto, como un párrafo o frase condensada, con la que se puede componer una forma *inteligible* de la multiplicidad de los sentidos que han quedado descartados en el proceso de escritura.~~

267 El llamado “*practice-based*” research.

268 La influencia de esta teoría lingüística al menos en el mundo anglosajón no es baladí: Martha Kolln subraya que: The new linguistics, which began in 1957 with the publication of Noam Chomsky’s *Syntactic Structures*, deserves the label ‘revolutionary.’ After 1957, the study of grammar would no longer be limited to what is said and how it is interpreted. In fact, the word grammar itself took on a new meaning. The new linguistics defined grammar as our innate, subconscious ability to generate language, an internal system of rules that constitutes our human language capacity. The goal of the new linguistics was to describe this internal grammar. (Kolln, Funk 1998:7)

269 Barthes confiesa que el objeto de su ciencia “(si algún día existe) será imponer a la obra un sentido” (Barthes 2005:59), dando a entender que los estudios de Chomsky y Humboldt no son o no comparten todos los puntos de su ciencia que se entiende sería una especie de evolución del trabajo de éstos.

270 Ver apartado 5.3 La Gran Academia de Lagado es una institución ficticia de investigación altamente especulativa y absurda que aparece en la novela de Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*.



¿Acaso no son, salvando las distancias, la edición, la reescritura, la corrección, el tachado, todas ellas las formas generativas de la investigación que se escribe? ¿acaso no es esa gramática secreta de ideas peor articuladas la que eleva a la superficie el sentido que sí termina por hacerse inteligible? Esto es también lo que anuncia Barthes cuando dice que “borrando la firma del autor, la muerte funda la verdad de la obra, que es enigma”, lo que obliga a ejecutar esa paradoja incomprensible del conocimiento occidental que dice que “en el momento en que la obra se vuelve mítica hay que tratarla como un hecho exacto” (2005:62). La crítica de Barthes no va tanto dirigida a la ausencia del sujeto de la investigación como al destierro de sus múltiples versiones – se le niega al texto su imagen errática, por montaje, íntima y desarticulada, para afirmar después que su hacer es el opuesto al de lo visual. Devolverle esa imagen en efecto no hace al texto “más auténtico” – quizás sí más verosímil – y puede acarrear las supuestas desdichas de la *ilusión referencial*; del “*ser o parecer ser lo que el texto o la fuente dice*” (Barthes 1972), es decir, de volver “a esa verdad moderna y fenomenológica de “las cosas mismas””, a “la afición al reality, el documental y el turismo ONG” (Fernandez Polanco 2010:6). Sin embargo una vez entendido ese riesgo del “prestigio del sucedió” (2010:5)<sup>271</sup>; una vez asumido que tal gesto dota “de una especie de halo a la vida, a la “realidad”, haciendo de ello una especie de “resistencia al sentido”” (2010:7), estaremos en posición de afirmar que lo que se busca con esos pasajes no es una verdad última del texto ni de la experiencia sino producir una evidencia que se sustenta sobre imágenes y formas de composición descartadas. Igual que le sucede a la docencia de Mauss con su objeto de estudio, la convergencia entre el objeto y el sujeto no tiene por qué ser la verdad última de la representación o de la historia, sino que entenderemos esa ilusión referencial como la emergencia material y afectiva, oscura e inasible, de esa gramática gutural de la materia; la lengua asémica de los cuerpos que se mimetizan con la cosa y a la que apela Caillois.

El principal objetivo de este análisis epistémico formal de la escritura como imagen, como material, es confrontar la postura creciente de que el doctorado en arte ha de incorporar ‘obra’ o ‘praxis’ en el sentido de la obra de arte, de forma obligada o casi como prueba de su identidad. Esa concepción es en sí misma parte de lo que esta tesis pretende poner en duda mediante la práctica del texto en sus formas. Inmersos como estamos en plena transición de su forma impresa a su materialidad intangible y digital, de su textura papel a su textura neutra y “glossy”, lisa y brillante, fabricada en GoriIlaGlass<sup>272</sup> parece poco riguroso seguir trazando una línea separadora entre ambas. La concepción más consensuada de investigación en arte, esa que no quiere empezar por repensar sus sentidos, sufriría un síndrome parecido al que en opinión de Barthes sufría la “vieja crítica”: “sabemos que no

271 Barthes aplica esta cualidad de lo concreto a la fotografía, al documento gráfico, “testigo bruto de lo que ocurrió allí”, y a los reportajes, exposiciones y el turismo cultural de “monumentos y lugares históricos” (1972:99). Todo esto contribuye a crear esa autosuficiencia de “lo real” del “haber-estado-allí”, que no necesita ser integrada en ninguna estructura porque responde al “principio suficiente de la palabra” (1972:99); del ser denotado y descrito con detalle

272 Marca registrada con la que se designa al cristal duro utilizado en las pantallas táctiles de tabletas y móviles.

puede escribir de otra manera a menos de pensar de otra manera”, puesto que “escribir es ya organizar el mundo, es ya pensar (aprender una lengua es aprender cómo se piensa en esa lengua)”, y por eso resulta “inútil [...] pedir al otro que se re-escriba, si no está decidido a re-pensarse” (Barthes 2005:33)<sup>273</sup> – o también en nuestro ámbito a re-visarse ó a re-mirarse. La paradoja quizás sea que la reflexión crítica nos lleva hoy a saturar más la ciencia; a buscar viejas formas descartadas de lo científico donde el arte pueda cocinar nuevos sentidos desde dentro de aquello que supuestamente debe rechazar.

En lo crítico, objetividad y rigor no son entendidos como declinaciones o decantaciones verticales y jerárquicas venidas de los manuales disciplinares, sino que se trata, como venimos advirtiendo, de formas coherentes con la práctica, el tema y objeto de estudio. También para Barthes “toda la objetividad del crítico dependerá pues, no de la elección del código, sino del rigor con el cual aplique a la obra el modelo que haya elegido” (Barthes 2005:20). En definitiva se trata de confirmar en términos lo más burdamente empíricos y científicos que lo que separa al texto de la imagen – o de una de sus imágenes – es una operación de escamoteo, de bloqueo de su referente más irracional y subjetivo, análoga a la que transforma a cualquier imagen fotográfica en una verosimilitud incuestionable de la realidad mediática. El texto es un tabú de sus formas abolidas, del escondite de su producción anacrónica por saltos, que crean con su ausencia su ilusión de realidad lineal. No hay en la puesta en práctica de esos renglones – a caballo entre Mallarmé, Joyce y la demostración científica de la duda – intensificación artificial de lo vital ni abuso de realismo fotográfico como sí habrá imágenes guturales y gramaticales de la investigación. Elementos materiales del lenguaje académico común. Para Barthes,

“la “gramática” de la obra no es la del idioma en el cual está escrita, y la objetividad de la nueva ciencia depende de esta segunda gramática, no de la primera. No interesará a la ciencia de la literatura que la obra haya existido, sino que haya sido comprendida y que lo sea aún: lo inteligible será la fuente de su “objetividad”. (Barthes 2005:65)

~~Si acaso, la acumulación de pasados simultáneos no hace “sino emparentar la obra literaria, aunque esté firmada, al mito que no lo está” (Barthes 2005:61): a sus descartes, a las dudas que preceden a la afirmación o directamente al idiota oculto por la pretendida higiene del genio. Se dirá, y es verdad, que siempre cabrá la duda de si esa visibilización de lo descartado, es decir, de darle inteligibilidad a lo ausente, es de veras todo lo que hubo o si se trata más de un recurso ‘artístico’ que, como diría Platón, aparenta tramposamente ser lo que no es<sup>274</sup> –; más aún,~~

273 Esta idea de Barthes pudiera encontrar su inspiración en Bonald, citado en su susurro del lenguaje: “El hombre no puede decir su pensamiento sin pensar su decir” (Barthes 2009:13)

274 Nuestra ciencia de la literatura, como veremos en los apartados siguientes, tendría pues el cometido de señalar y malear las inconsistencias de la referencia que, todavía a día de hoy, atraviesan el efecto de realidad académica de

se argumentará que la investigación no debe ser obra, que el análisis y la ciencia no es la literatura. Sucede aquí que no hay pues en el efecto de realidad, tampoco en el de estos descartes, un “afuera idealizado” (Fernandez 2010); es decir, que esas masas de frases desterradas son en verdad detalles excesivos y costosos cuyo único fin es dotar de una verosimilitud al trabajo más subjetivo del investigador. En la decisión de ponerse en abismo, la literatura y la gramática de la investigación pueden también alcanzar cotas científicas del máximo orden al demostrar silenciosamente, “de forma inaudible” y casi “invisible” que al final todo esto también es una cuestión de un número de páginas; un número de palabras; una densidad y redundancia de la forma, cuyo insistir es necesario para dar con aquellos destellos de pretendida novedad.

De ello se colige que esta forma de conocimiento, en efecto, ya no puede ser sino conocimiento crítico, indisociable de ese hacer que consiste “en dar sentido a la obra” y que va más allá de la intención autoral, del documento, del análisis neutro de los datos, pero que conviene no confundir con el engaño o la mentira: un nuevo rigor de lo sensible, que es conocedor de sus limitaciones y que puede confundirse pero no pretende confundir. En segundo lugar, significa que su metodología es la de un parentesco virtual, analógicamente mítico o arquetípico: ~~para Barthes, en esta ciencia de la literatura “la muerte funda la verdad de la obra, que es enigma” (2005:62):~~ no hay fin ni lecturas correctas pero tampoco se opone a tener sentido, a ser objetivo en tanto que inteligible, que es lo que permite evaluar lo expuesto: la investigación, mediante la convivencia en página con sus descartes, se enlaza a su multiplicidad de pasados míticos; una forma de conocimiento que no busca ser realista sino ahondar en sus estructuras y formas; que anima la materia textual, que le da sujeto y subconsciente a la obra sin convertir al sujeto en una mera confesión u opinión personal, sino definiendo con él una forma que es compartida y común a a otros ámbitos y sujetos. Para Adorno “[e]n el ensayo el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, los momentos se entretajan como los hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación” (Adorno 2003:22). Así su objeto – su objetividad – no es sólido pero tampoco es fragmentación irracional, pues reconoce la necesidad de una coherencia temporal y adaptada al medio, que está basada en los detalles. Estas formas que estamos analizando son entonces articulaciones trufadas, no de citas, como de imágenes de su pasado inmediato; “atravesadas por la gran escritura mítica en la cual la humanidad intenta sus significaciones, es decir, sus deseos” (Barthes 2005:63).

---

forma inconsciente. Para Barthes la lingüística por **sí** sola no puede resolver el objeto central de esta ciencia que son las “partes del discurso” y “los dobles sentidos”, sino que – como hemos tratado de hacer en el primer apartado – ha de ir acompañada de cierta historia -- de duración -- y de la antropología -- una lógica general de los significantes por medio de su comparación e integración sucesiva (Barthes 2005:65-66). Esto también encuentra su eco crítico en “El efecto de realidad” (edición original de 1968) (En esta tesis y en español: Barthes 1972)

“La historia (el discurso histórico: historia rerum gestarum) es, de hecho, el modelo de esos relatos que admiten llenar los intersticios de sus funciones con notaciones estructuralmente superfluas, y es lógico que el realismo literario haya sido, con aproximación de algunos decenios, contemporáneo del reinado de la historia “objetiva”” (1972:99)

La versión más verosímil del arte como forma de investigación hoy día, parece ser la de que el arte haga el rol asignado de arte y proponga formas ‘innovadoras’ de *artistic research*. ~~o como críticamente hace notar Elkins, que aboguen por un “new knowledge” (Elkins 2009:111-134). Con la propuesta de Barthes en mente~~ Como investigadores que han sido formados en el ámbito del arte – a menudo no sólo como alguien que estudia una determinada tradición sino también como gente que se forma en la práctica y aplicación de ciertas técnicas más o menos desfasadas (desde el dibujo hasta el vídeo) – nos cabe la duda de si podemos optar por una última alteridad epistémica, un tanto más agónica y dentro de la forma común de la academia – por la que la obra de arte, como apuntaba Caillois en 1934 (1993), pase a un segundo plano – y en la que el arte como objeto de estudio también quede descentrado. ~~Una ciencia de la imaginación en la que quede demostrado que la práctica investigadora comporta en sí misma una literatura no ya irrenunciable – ese habría sido el cometido del posestructuralismo<sup>275</sup> – sino de formas inmanentes y estéticas marginadas al comentario menor y al pie.~~ La primera opción – de carácter performativamente más rupturista – pudiera resultar bajo la óptica de Barthes como la artísticamente más verosímil, la de mayor sentido común. La crítica frontal, la invención de un nuevo saber, hace honor al impulso creador que quienes no suelen practicarlo atribuyen al arte: el cuestionar la experiencia a través de ‘nuevas variables’ de esta misma. La segunda opción, precisamente por no cumplir con esas expectativas habituales del arte puede resultar algo anodina, conformista y excesivamente respetuosa con lo común institucional hasta el punto de ser tachada de conservadora. Sin embargo esta última forma se identificaría más radicalmente con la idea de una experimentación, desde lo artístico, de los límites disciplinares de un conocimiento institucional, científico en tanto que universitario<sup>276</sup>. Desde esa perspectiva más “integrada” se puede reconocer en la idea de que el paradigma expositivo, el montaje espacial de los materiales “descubiertos” sobre el papel – su instalación – están también en la articulación del texto, evidenciando pues una dimensión específica del conocimiento que es artística – en tanto se instala y es composición – sin tener que renegar o reinventar el idioma textual de la academia<sup>277</sup>. De nuevo una gramática de formas que son el artículo, el *paper*, el libro, la imagen el pie de foto y la nota al pie<sup>278</sup>. Sobre esta cuestión de hacer a las cosas hablar de sí mismas la ciencia de la literatura nos dice:

275 Dice Barthes de la vieja crítica algo que todavía hoy aparece en las universidades bajo la idea de una lectura correcto o incorrecta de tal o cual autor: “Lo que se llama (quisiéramos que fuera irónicamente) “las certidumbres del lenguaje” no son sino las certidumbres de la lengua francesa, las certidumbres del diccionario” (Barthes 2005)

276 En un artículo de reciente publicación de José Luis Pardo en el suplemento cultural de El País, decía el filósofo: “la Universidad nunca ha tenido la exclusiva de “el conocimiento” en general y que siempre hemos sabido que había ciertos conocimientos (como la información bursátil, la militar o la de las recalificaciones del suelo) que caían fuera del ámbito de la Universidad, a pesar de su manifiesta relevancia social, política y económica. El único monopolio cognitivo de la Universidad del que tengo conciencia es el que se refiere al conocimiento científico.” [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/11/babelia/1423667622\\_129330.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/11/babelia/1423667622_129330.html) (consultado el 13/2/2015)

277 Una muestra de esa inventiva o heurística dentro de los códigos académicos puede verse por ejemplo en el apartado 4.4

278 Esto se ha podido ver puesto en práctica recientemente en el artículo de Josu Larrañaga (2011), “La imagen instalada” en *Re-visiones*, <http://re-visiones.net/spip.php?article33> (consultado 1-1-2015)

“contra cierto hablar en torno al libro: lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje. La palabra desdoblada es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código: en el Estado literario, la crítica debe ser tan “disciplinada” como un policía; liberar aquélla no sería menos “peligroso” que popularizar ésta: sería poner en tela de juicio el poder del poder, el lenguaje del lenguaje. Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso” (Barthes 2005:13)

La búsqueda de un marco científico que a su vez sea crítico y que a su vez sea del arte – científico en tanto que académico, doctoral y universitario – podría pues relacionarse con ese carácter errático, múltiple pero preciso, de frases que conviven entre frases-que-son-imagen. ~~Con un espacio en el que las múltiples variaciones y versiones del sentido puedan convivir sin hipotético que no es tanto inexistente o imaginario en el sentido de las soluciones patafísicas, como lo es realizable dentro de una episteme más anárquica que a diferencia del racionalismo crítico de Popper sí reconoce la utilidad de hipótesis *ad hoc* – o mejor dicho, que ve en toda hipótesis cierto vicio o tara interesada. Lo que significa que esta ciencia del arte, esta ciencia de la literatura, o mejor, esta ciencia de la ficción, ya no podría ser ingenua y transformadora en el sentido en el que lo eran las vanguardias y las ideologías del s.XX pero tampoco puede simplemente copiar la idea de una ramificación como le sucede a los estudios visuales pues carece de un origen académico sólido: lo que urge no es acabar con lo científico, para que el arte pueda ser investigación académica, sino apreciar que la apertura de la ciencia a sus coeficientes menores ha sido ya posible; resta ejecutar la verdadera peripecia<sup>279</sup> en la que el arte y su promesa de alternativa epistémica se encuentren trágicamente fundidos en un abrazo con la investigación científica porque ésta ha abandonado en la ciencia de las condiciones sus “pretensiones totalitarias” (Feyerabend 2009:303)<sup>280</sup> para dedicarse al estudio del vacío de las imágenes que la sustentan. Es precisamente ese no poder desligarse de la propia imposibilidad lo que hace que enunciar tal ciencia sea forzosamente un acto del habla irónico, una “cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje”. Porque la obra está hecha de escritura (Barthes 2005:77) y porque el escrito científico está atravesado por los mitos que pretende eludir – todo ello es lo que *defacto* permite que cierto conocimiento científico desde el arte<sup>281</sup> sea hoy posible.~~

279 Aristóteles nos recuerda en el capítulo XI de su poética que “la peripecia es la transformación de las acciones en el sentido contrario, como queda dicho, y también ello, como decimos, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad. Así en Edipo, el mensajero llega para alegrar a Edipo y apartarlo del temor referente a su madre, y, al poner de manifiesto quién era en realidad Edipo, produce lo contrario” (Aristóteles 2009:75-76). Así

280 “por otra parte una ciencia que haya abandonado tales pretensiones totalitarias ya no es independiente ni autocomprensiva, y puede enseñarse según muchas combinaciones diferentes” (Feyerabend 2010 303)

281 Se usa “desde el arte” como algo diferente de la investigación “del arte” o “de la obra del arte”, materia está última inventada por la historia del arte. La investigación “desde el arte” sería pues la forma de conocimiento que produce un egresado en Bellas Artes sobre cualquier tema, artístico o no, a partir de una metodología propia de su disciplina relacionada no tanto de la imagen – que compartiría más con su prima hermana, la estética – sino de la imaginación y su lógica impura.



De la misma manera “que en nuestra cultura occidental, la gramática no empezó a nacer sino mucho más tarde que la retórica” o que “la literatura no ha podido plantearse los problemas fundamentales del lenguaje, sin el cual no existiría, sino después de haber caminado a lo largo de siglos a través de la belleza literaria” (Barthes 2009:38)<sup>282</sup>, también ocurre que el arte no ha podido demostrar los dilemas irracionales de las formas del conocimiento que versan sobre él sino después de haber sido su ilustración permanente, su ejemplo idealizado de irracionalidad libre y desbocada.

~~La idea de una linealidad del texto, de su causalidad científica como impronta de la razón, si alguna vez existió en forma alguna, no existe hoy sino en virtud de la ilusión que recrea su montaje. No revelo nada cuando digo que ni tan siquiera el autor puede señalar con precisión la cronografía de un único párrafo que ha sido corregido, borrado y pegado a otros tantas veces como él y sus pares hayan visto necesario. La idea de que una introducción es posterior sólo puede hacerse visible en tanto que confidencia explícita: que el autor reconozca “esto que va antes de lo posterior, lo escribí después de lo que viene después”, y demuestra en sí mismo la escasa falibilidad que el texto científico comparte con la ficción o la narración más poética y efectista. Lo que nos cuenta una investigación forzosamente nunca sucedió así, ni tan siquiera en la propia página. El procesador de texto aumenta en el texto su carácter imaginario y material, entendiendo lo material no cómo lo físico y tangible, sino como todo aquello cuya manipulación pasa por alguna dimensión de lo sensible y de lo compositivo pictórico. Lo que antes se creía efecto del intelecto de cada uno — la capacidad mental y abstracta de relacionar imágenes — tiene hoy una forma sensible inmediata, en forma de párrafos móviles, de palabras que instantáneamente saltan de un lugar a otro y de cientos de operaciones en el ‘porta-papeles’. Es en esa descomposición textual del tiempo que aparece fijado y registrado una linealidad de la historia inexistente.~~

~~La separación entre texto e imagen en virtud de su verosimilitud, evaluación, neutralidad o precisión científica, está cada vez más fuera de todo rigor. Si existe una diferencia entre ambos, esta es la de que el texto crea un tipo de imagen permutable, reiterable y por tanto que se puede sistematizar por medio de la comparación y la reproducción. El texto analítico parece contener el sentido, no desbordarlo, pues su paleta, si se me permite tal expresión, es de formas iterables, de palabras, que fueron definidas precisamente para describir y trasladar la complejidad adimensional de la experiencia. Pero esto no quita que sean imágenes, que sean percepción espacial: igual que en presencia de una pintura barroca no vemos en principio la pincelada sino al caballo o al pillo, en la elaboración de una frase como esta que escribo no vemos un efecto de partículas reordenadas sino el sentido mismo de la frase. En el momento en el que texto e imagen comparten la misma partícula, el mismo código material de lo digital del píxel, reflota a la superficie el secreto de su matrimonio más arcano y jeroglífico. La falacia del texto analítico como puzzle que encaja sólo de una manera, de la frase~~

---

282 “De la ciencia a la literatura” (Barthes 2009), pronunciado para el auditorio de la Johns Hopkins University en 1966.

como algo que puede precisarse hasta el punto de sólo querer decir eso que dice, reside en que el puzzle textual si bien puede aspirar a un dibujo concreto, está compuesto de piezas cuya combinación, sin ser infinita, al menos es análoga a la combinatoria de los colores o de los números. Sus sentidos son distintos pero sus gramáticas, sus formas, se parecen. Esta actitud con el texto no es nueva y sin embargo si será, en virtud de la linealidad ilusoria de esta frase de veintinueve palabras, sólo aprehensible *a posteriori*. Irrepetible. Es por ello que cualquier texto no se soportará a si mismo: habría que hacer en este apartado la crítica a que lo metareferencial corre el riesgo de agotarse muy rápido: una vez descubierto ese hallazgo ya no se puede volver a utilizar ¿o sí?:

“El lingüista comienza a aproximarse a lo que los poetas conocen desde hace mucho bajo el nombre de *sugestión* o de *evocación*, dando así a las fluctuaciones de sentido un status científico” (Barthes 2005:55)

## 6.2 El barómetro como *defecto de realidad*.<sup>283</sup>

Barthes publicaba *L'effet du réel* en medio de las revueltas de 1968 y en pleno apogeo del análisis estructural. En él se traza una definición del realismo que se basa en las funciones soterradas del detalle y la descripción literaria, analizando los efectos de este lujo narrativo sobre la noción de «representación». El objetivo parecería ser el de poner al realismo contra sí mismo y “minar su lugar cardíaco que es la referencia” (Moscardi 2011) pero también el de conectarse con su “Discurso de la historia” (Barthes 1994), suspendiendo el valor retórico de la écfrasis en la narrativa histórica; abolir el concepto de lo real histórico en favor de lo inteligible crítico. Para sostener esta hipótesis el autor se concentra sobre un pasaje de *Un coeur simple* (1874, 2005), un relato breve de Gustave Flaubert en el que se describe el saloncito de una tal Mme. Aubain con todo lujo de detalle. Algunos de estos detalles parecen estar justificados y otros son tan entretenidos y del todo incomprensibles como el de esos “desniveles” en el suelo “que hacen tropezar”. De entre todos ellos hay un barómetro que resulta especialmente inquietante para Barthes pues, a diferencia de los demás objetos, que son más o menos útiles para definir “el tren de vida burgués” de la casa Aubain, éste “no es ni incongruente ni significativo y no participa, pues, a primera vista, del orden de lo *notable*” (Barthes 1972:95). Para el semiólogo,

“estas notaciones son escandalosas (desde el punto de vista de la estructura) o, lo que es más inquietante, parecen responder a una suerte de *lujo* de la narración, pródiga al punto tal de proporcionar detalles “inútiles” y de elevar así a veces el costo de la información narrativa” (Barthes 1972:95)

Sólo la intención de dotar a la escena de cierto efecto de realidad, es decir, de representar la insignificancia consustancial a los pequeños sucesos de la vida diaria, parece justificar la presencia de elementos tan inútiles descriptivamente. De igual manera nada, salvo el acto del autor de decir lo contrario, parece justificar la propia elección del barómetro por parte de Barthes. También en su propia descripción aparece como un lujo de detalle excesivo, cuyo objeto no es otro que el de convencer al lector de la pertinencia del análisis literario e histórico que viene después y que constituye el núcleo central del artículo. Aunque el autor sí explica en profundidad los efectos retóricos del detalle, de lo que no significa, la referencia a ese y no otro apenas queda argumentada más allá de su elección caprichosa.

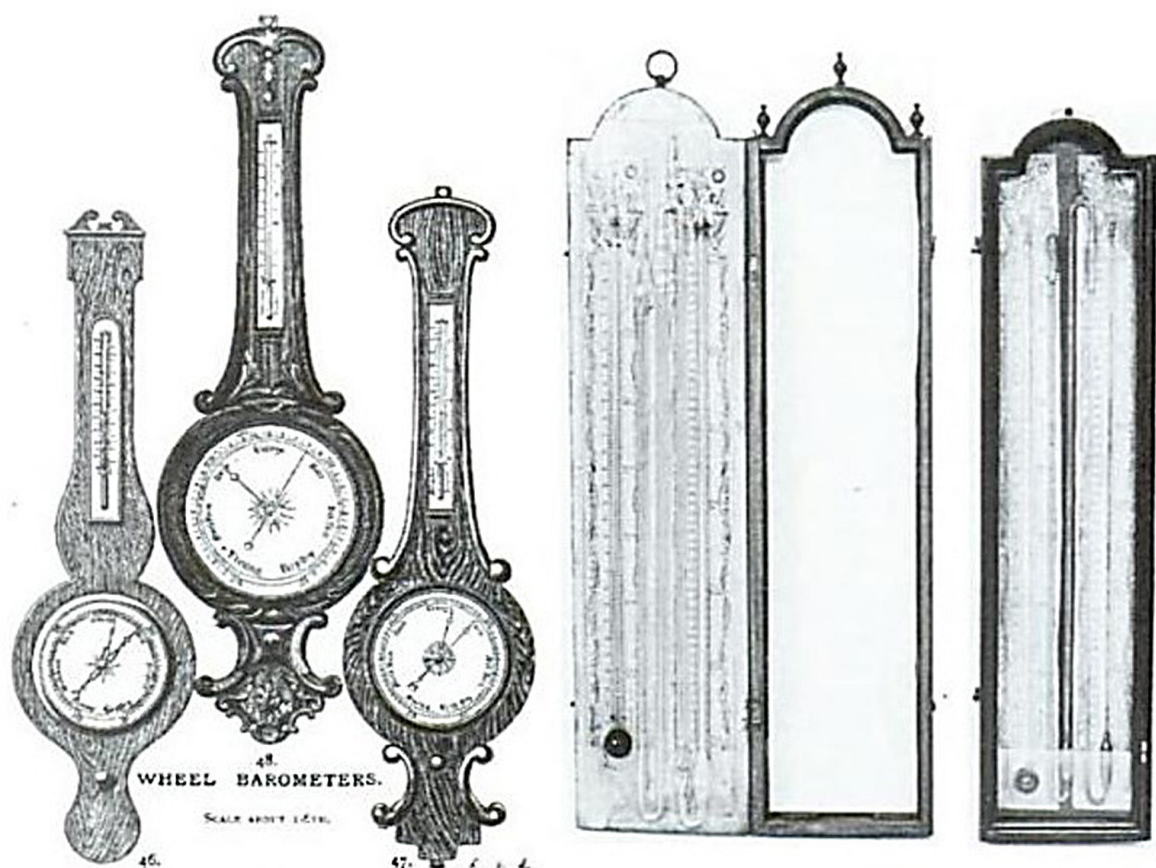
---

283 Es este el epicentro inconfesable de esta tesis, donde empieza la investigación: una lectura superficial y osada del detalle insignificante; la idea de que la realidad y la ficción están separadas por esa singularidad del detalle al que no se le presta atención y que, sin embargo, aumenta la complejidad narrativa de la información con el único objeto de aparentar ser más de lo que puede ser. Un conocimiento de lo insignificante, una ciencia imposible de la insignificancia que una vez nombrada deja de serlo para convertirse en la piedra de toque de su argumentación. Esta es nuestra referencia tabú.

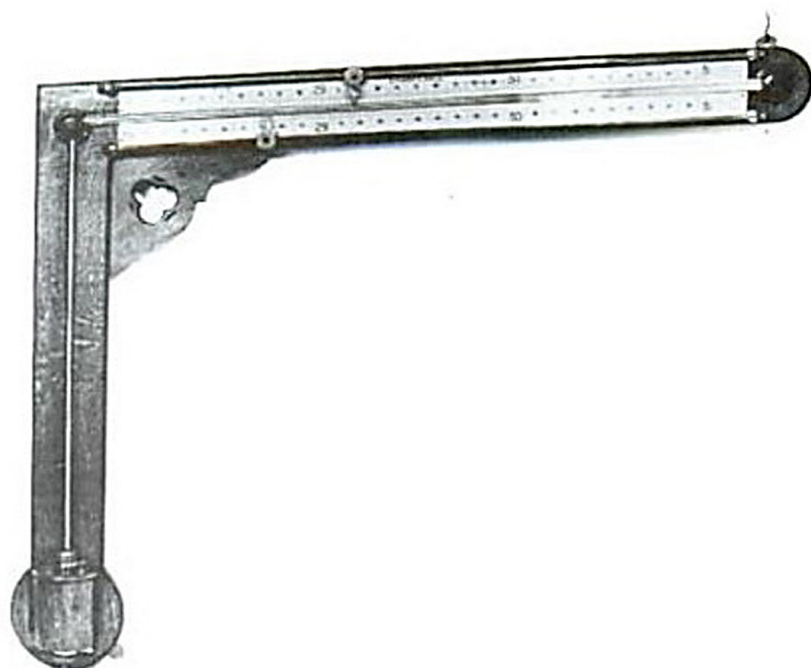
Cabe imaginar, por cercanía histórica, que el barómetro descrito en el relato de Flaubert pudiera ser uno de tipo aneroide – donde aneroide significa sin líquido, sin humor – inventado en 1843 por el francés Lucien Vidie (Figuier 1867). Vidie habría dedicado todo su tiempo y patrimonio al desarrollo de todo tipo de experimentos con el fin de desarrollar este nuevo tipo de barómetro que, a diferencia de los primeros modelos de mercurio o agua, consiste en sellar al vacío una pequeña cámara de forma lenticular y de paredes metálicas flexibles, de manera que al variar la presión atmosférica ésta se ve afectada, contrayéndose o hinchándose y activando un resorte sencillo al que va unido un indicador o aguja (Figuier 1867). Al parecer el inventor habría conseguido amasar con ello una “bella fortuna” (1867:486) – lo que podría ser indicativo de que este tipo de barómetro aneroide era un objeto popular y accesible – pero pronto su vida de éxito se vería truncada por una larga serie de pleitos contra un tal M. Bourdon, inventor de un aparato de similares características, que finalmente ganaría, no sin mucho trasiego (1867:486). Por otro lado, el barómetro doméstico, basado en el modelo más antiguo de mercurio, habría estado disponible desde finales del siglo XVII y sería poco tiempo después, alrededor de 1750 – y como resultado del trabajo científico suizo Jean-André de Luc (1727-1818) –, cuando terminaría de perfeccionarse como ese mueble parecido al termómetro, encastrado en una caja de madera y sujeto a la pared (Anita McConnell 2004). La hipótesis de Barthes cobra entonces mayor verosimilitud cuando aprendemos que la presencia en el ámbito privado de esta otra versión habría ido aumentando gradualmente, y que “incluso los propietarios de las casas modestas podían permitirse un sencillo barómetro de rueda a la venta en la segunda mitad del s. XIX” (McConnell 2003:8) [Fig. 6.1]

Uno puede pensar que estas comprobaciones son inútiles, efectistas y realistas en tanto que no aportan nada más que referencialidad hueca a algo que ya estaba expresado en el texto de referencia. Sin embargo, más allá de los datos factuales lo que se desprende de estas comprobaciones es realmente la imagen de una complejidad analógica entre la imagen y su referente textual de la cual ni tan siquiera el barómetro estaría exento. Incluso, la deriva historicista refuerza a tesis barthesiana y evidencia la necesidad de exceso que caracteriza a todo “efecto de realidad”.

Cuando Barthes decide no argumentar las razones que le llevan a elegir al barómetro, es su propio texto – ese que nos permite citarle y tomarle en cuenta como una crítica plausible – el que se presenta ante nosotros como una cámara de vacío análoga a la del barómetro aneroide, sujeta a las alteraciones de la ‘presión atmosférica’ de la interpretación. En segundo lugar, se da la paradoja de que cierta crítica a los excesos del lenguaje realista esté fundamentada en verdad por la ausencia de precisión y no por la abundancia retórica que acusa en el otro: es gracias a que no sabemos de qué tipo de barómetro hablamos – bien de agua, de mercurio o aneroide – que no podemos deducir del todo las implicaciones que podría tener su presencia en una casa de finales del s.XIX. Y no lo decimos en términos históricos sino también en términos críticos.



Left: Even the owners of modest homes could afford a simple wheel barometer such as these models, offered for sale in the latter half of the nineteenth century.  
 Right: Two folded barometers made by Manticha and by Sala, both of London. On the left of each panel is a spirit thermometer. The barometer tubes are undamaged but empty.



Diagonal barometer by Negretti and Zambra, about 1880. The mercury travels 12 inches along the diagonal arm for every 1 inch vertical rise or fall.



Es cierto que nada de esto podría afectar al mito de Barthes – uno de los máximos defensores de esa presión interesada de la lectura y la interpretación – pero resulta interesante apreciar la ambigüedad a la que deriva su texto cuando se abisman sobre sí mismos algunos de los contenidos y herramientas críticas que trata de elaborar para los demás. Este gesto metarreferencial es lo que para nosotros le da al texto sentidos múltiples y lo que produce imágenes por capas. Sólo así pueden convivir en un mismo corte el sentido de una dura crítica contra la hegemonía burguesa del realismo, un cuestionamiento de la referencialidad histórica o bien una chanza irónica sobre la propia contingencia y levedad de la crítica que, siguiendo las normas que critica, hace una defensa fuerte, convincente por detallada, que pasa a ser una herramienta acrítica del tipo de discurso académico que se dice crítico. El vínculo entre descripción y objeto que el autor quiere cuestionar aquí, si bien es más inteligible que verídico, parece también en él algo efectista y nos permite crear las condiciones para que su crítica sea también habitual, propia de su personaje; esperable en términos semióticos. La merecida confianza que depositamos en el autor se completa sobre la escasa probabilidad de que nadie vaya a comprobar o corroborar – probablemente porque creemos que esto cabalga entre el ámbito de la especulación y el de lo más o menos opinable – si un barómetro no era, a diferencia del piano, un elemento significativo de la descripción.

Sin embargo Barthes pasa por alto – cuesta creer que lo hiciera sin conocimiento de causa – la relación existente entre el barómetro como instrumento científico, y la disciplina del cuerpo de finales del s.XVIII y la primera parte del s.XIX (Golinski 1999). La meteorología habría de ser entonces una de las nuevas ciencias llamada a “desplazar lo que los ilustrados juzgaban como supersticiones pasadas de la astrología y del saber popular” (Clark, Golinski, Schaffer 1999:44)<sup>284</sup>. Su tecnología sin embargo, como acusaría Caillois en las máquinas de Leonardo (Caillois 1962:15), gozaba todavía de cierta semejanza literal: si bien la intención era traducir los antiguos saberes del “cuerpo individual simpático” a instrumentos “diseñados para calibrar y someter las respuestas corporales a aguas y aires”, lo cierto es que había en su traducción a objetos cierto “desliz de la metáfora” que, junto a “las vaguedades de la atmósfera y la pasión”, hacían que estos instrumentos se pareciesen más a órganos que a máquinas de precisión (Clark, Golinski, Schaffer 1999:44-5). El barómetro, al parecer, habría sido objeto de admiración y mofa desde sus inicios, precisamente por su promesas de medición más o menos erráticas y sus analogías con los fluidos del cuerpo (Golinski 1999:72), hasta el punto de ser considerado tanto más como un instrumento de salud que de predicción meteorológica: “Dado que en apariencia era un fiel reflejo de los cambios fisiológicos, el barómetro se ofrecía como un medio instrumental para examinar los efectos atmosféricos sobre la salud” (Golins-

---

284 Para estos tres autores “los debates sobre el mesmerismo en la década de 1780” – desarrollados en el mismo libro por Schaffer (pp.126-168) y Terrall (pp.246-271) – “habrían mostrado muy gráficamente lo extendida que estaría esa inestabilidad de los cuerpos vulnerables y la necesidad de regularlos. Tales ansiedades no tendrían sino su precedente en la cultural de la meteorología, que entrañaba por igual a la sensibilidad subversiva del cuerpo como la posibilidad de racionalizarla”; (Clark, Golinski, Schaffer 1999:44-45)

ky 1999:70). Una analogía, la del barómetro y los humores corporales – que junto a la del microscopio, el telescopio, el globo terráqueo y el resto de la constelación de objetos científicos contribuyeron a popularizar los valores de la ilustración en la vivienda burguesa – habría tenido en la literatura y la poesía un impacto considerable, y poemas como los del autor inglés John Phelps, *The Human Barometer*; or, *Living Weather-Glass* (1743) habrían contribuido a desarrollar más si cabe la imagen del barómetro como un instrumento que representa “la misteriosa conexión entre el pensamiento, las emociones y el entorno físico” (Golinsky 1999:70).

Se podrá decir, argumentando en favor de la hipótesis de Barthes, que la relación entre el barómetro y cierta disciplina del cuerpo en la ilustración pertenece a un orden que precede al cuento de Flaubert entre cincuenta y cien años. Que lo contrario sería precisamente eliminar una distancia con el fin de hacer “de la notación el puro encuentro de un objeto y su expresión” (1972:101). Un margen de tiempo además lo suficientemente amplio como para pensar que la interpretación de los códigos descritos por Golinski en el s.XVIII inglés serían quizás distintos en la Francia de finales del XIX.

En todo caso, lo que se exigirá del aparato en una obra de la literatura es comprobar si hay algún motivo literario o estético en el relato dentro “del orden de lo notable”, es decir, fuera de esa función de lo insignificante<sup>285</sup>, que pueda beneficiarse de esas ramificaciones simbólicas del barómetro – independientemente de si existe un parentesco o no entre los usos sociales del barómetro. Es el propio Golinski quien empieza a descartar alguna incógnita cuando abre su capítulo, *Barometers of Change: Meteorological Instruments as Machines of Enlightenment* (1999), con una cita del *diccionario de ideas recibidas* de Flaubert que nos hace suponer que su interés por el clima – y posiblemente por los barómetros – no se reducía a la mera écfrasis realista:

“CLIMA: Eterno motivo de conversación. Motivo universal de enfermedad. Quejarse siempre de él” Gustave, Flaubert, *Dictionary of Received Ideas* (c. 1880) (Golinski 1999:69)

A esto se suma otro dato importante y es el del argumento del cuento que Barthes obvia por completo, como si la máxima de no hacer caso a la intención autoral hubiera eliminado del todo la necesidad de relacionar sus detalles con su historia. Traducido al castellano como un *Un corazón sencillo* – también traducido como *Un corazón simple* – e incluido dentro del recopilatorio *Tres cuentos* (Flaubert 2005), el relato narra las desventuras de la criada de la casa, Felicidad, cuyo principal

---

285 Barthes no dice estrictamente que lo que esté dentro del orden de lo notable opere en términos parejos o distintos. Sencillamente no lo dice pues en su caso esa distinción no es notable. Se deduce por la comparativa que si hubiera algo que hiciera al Barómetro notable, dentro de los términos planteados por Barthes, esto es, que indiquen algo sobre el relato, ya sea tren de vida burgués o el perfil emocional de los personajes, el barómetro, pues, sin someterse a ningún efecto de realidad, quedaría integrado en el relato como un detalle “notable”, ni insignificante ni realista: verosímil en el sentido antiguo y no en “esa nueva verosimilitud que es el realismo”.

rasgo es precisamente el de la contención, el sacrificio por los demás y el recato. Felicidad tan sólo es tomada en cuenta para la realización de las labores domésticas y queda patente a lo largo del cuento que sus sentimientos y sus deseos quedan siempre al margen, contenidos en su hacer de buena criada: limitados a su ‘corazón sencillo’, lleno de amor por los demás. En una carta a Madame Roger des Genettes Flaubert abunda en la razón de ser del cuento:

*“Un corazón sencillo es el relato de una vida oscura, la de una pobre chica de campo, devota pero mística, sacrificada sin exaltación y tierna como el pan fresco. Ama sucesivamente a un hombre, a los hijos de su ama, a un sobrino, a un viejo al que cuida, finalmente a un loro; cuando muere el animal, lo manda disecar, y cuando ella misma va a morir, confunde al loro con el Espíritu Santo. No es en modo alguno un cuento irónico, como supone, sino al contrario muy serio y muy triste. Quiero compadecerme, hacer llorar a las almas sensibles, pues yo mismo soy una de ellas”* (Flaubert 2004:674-75)

Es justo reconocer que el barómetro de Flaubert no es en el relato más que un detalle mencionado en un instante de pasada. No parece que sea ni la “prueba material” de la nueva ciencia ni el “símbolo de un refinamiento intelectual” que llegó a ser catalogado como “un Mueble Filosófico u Ornamental” (Golinski 1999:84). Incluso – siguiendo lo apuntado por McConnell – insistiremos que sería también muy verosímil que el barómetro no sirviera ya para describir el estilo de vida burgués, dada su popularización como instrumento a finales del XIX – algo que parecería inclinar la balanza a favor de la interpretación inicial de Barthes. No obstante, “El efecto de realidad”, aunque *parezca* decir eso – por proximidad con el sentido general del texto, con la tan denostada intención autoral, que nos dice que lo que se pretende es minar la referencialidad del realismo burgués del XIX – lo cierto es que no termina de decir eso. Lo que dice es:

*“Si bien, en la descripción de Flaubert, es posible en rigor ver en la notación del piano un índice del tren de vida burgués de su propietaria y en la de los cartones un signo de desorden y abandono capaz de connotar la atmósfera de la casa Aubain, ninguna finalidad parece justificar la referencia al barómetro, objeto que no es ni incongruente ni significativo y no participa, pues, a primera vista, del orden de lo notable”* (Barthes 1972:95-96)

Aquí habría que pleitear con Barthes que quizás no “a primera vista” pero desde luego sí desde una segunda y una tercera mirada, cuesta deshacerse de la idea – con lo expuesto – de que el barómetro no pueda ser sino el único *mot juste* flaubertiano de todos los anotados en la descripción del salón. Esto es, que se trate de la única palabra con sentido literario; la que significa cierto vínculo indirecto y analógico, no directo ni realista, con las condiciones del personaje principal, Felicidad, y con un argumento dedicado a “las almas sensibles”. ¿Es este el hacer de la vieja crítica? ¿Es

acaso esta búsqueda de significados metafóricos una idea antigua y forzada? ¿Es este apoyar la argumentación sobre la intención autoral, sobre la confesión a su amiga, un recurso realista? En parte sí y en parte no.

En parte sí, porque si hubiera que ceñirse al contexto del realismo literario no hay en la literatura de Flaubert beneficio alguno de la alegoría o la metáfora desbordante. Igualmente sería muy ingenuo pensar que un mero aforismo sobre el clima, dedicado en su *Diccionario de ideas recibidas* (Flaubert 2010)<sup>286</sup> – y publicado originalmente en 1913 – puede condicionar un cuento que es anterior a esa fecha y de un carácter literario manifiestamente distinto. Si acaso, nuestro breve análisis hace verosímil que el escritor pensara en los barómetros como metáfora de cierta dolencia meteorológica, en un determinado momento, pero no prueba que esta fuera su intención de manera constante. El autor, à la Barthes, no sólo no es un objeto estable sino cambiante y mítico, y tanto más lo es la obra, y más si cabe lo es el texto.

En parte no lo es, porque “lo que parece” importar en la cita de Barthes es justo eso, “lo que parece”, las apariencias: el si “parece” o no haber justificación – no si verdaderamente la hay. Y es en este terreno en donde juega nuestra hipótesis del afirmar que “parece que sí”. Por eso mismo sería un tanto blando y arbitrario renunciar al “fuera de foco”<sup>287</sup> que se produce en el diálogo entre estas imágenes contradictorias, no tanto en el escritor Flaubert, cuya intención autoral nos es indiferente, como en el texto de Barthes como algo despegado de la intención del propio Barthes. Dudar de si no se estará traicionando el propio semiólogo cuando reduce la “finalidad” de esos detalles – “ninguna finalidad parece justificar la referencia al barómetro”, recordemos – a la mera ubicación realista de las cosas en el lugar. Esto es, a la idea realista de que la finalidad de una descripción literaria realista se confunde con su referente literario y con su categoría cultural y académica, el realismo, y nada más que con eso, porque así ha de representarse y de leerse un texto perteneciente a ese movimiento literario. Así, también la crítica al barómetro de Barthes estaría contagiada del efecto de realidad en tanto que éste lo interpreta a partir del contexto o pertenencia original – no en el sentido de intención autoral pero sí como determinismo o espíritu de época; de característica inherente al movimiento literario realista. El detalle del barómetro le llama la atención a Barthes precisamente porque pertenece a un pasaje del “realismo literario”, una categoría que nos viene igual de dada que la categoría de representación. Esto es, no le da un sentido nuevo a la obra que no estuviera ya en la acepción de realismo literario, sino que concreta su sentido cultural y socialmente aceptado en un detalle más o menos debatible. Confunde así al objeto con su referencia y marco estético e impide

---

286 En castellano *Diccionario de ideas recibidas* (2010) El libro también ha sido traducido como diccionario de lugares comunes (2013, publicado por Libros del zorzal) o diccionario de ideas aceptadas (en inglés *Dictionary of Accepted Ideas* Published December 1st 1954 by New Directions Publishing Corporation ). Resulta interesante la coincidencia de estas acepciones con la cuestión de lo verosímil como lo habitual y con el efecto de realidad.

287 “ involucrarse en esas percepciones convergentes a las que, como bien ha visto Farocki, les cuesta trabajo identificar las cosas, desplazar siempre la profundidad y la objetividad a un fuera de foco, un fuera de campo que el ensayo fílmico se encarga ahora de “iluminar” de otra manera.” (Fernandez Polanco 2014)

que signifique otra cosa que lo que ya significaba su contexto de antemano. Si bien sí concreta en su complejidad todo el funcionamiento del aparato realista, no lo desactiva sino que lo aumenta y participa de él al admitirlo como punto de partida para su análisis.

Nada más lejos de mi intención – y de mis habilidades – que defender una desautorización de la crítica de Barthes en virtud de una inconsistencia más o menos insignificante. Más que nada porque es el propio Barthes quien más claro ha dejado siempre ese desinterés por “lo verdadero” del autor y “lo auténtico” de la obra en favor de su interpretación y multiplicidad. Así Barthes se aplicaría a sí mismo el concepto de lo inteligible; el “no *háganos creer en lo que usted dice*, sino: *háganos creer en su decisión de decirlo*.” (Barthes 2005:78). En efecto no hay aquí conflicto pues Barthes nos hace creer en su decisión de poner en crisis a la noción de representación y de referencia pese a que la idoneidad del objeto escogido para ello plantee ciertas dudas. El objetivo por tanto de toda esta digresión sobre el barómetro sería otro:

Se trataría de reflexionar, por medio del análisis más “realista” posible dentro del pensamiento crítico, sobre la relación que hay entre la sana ambición de adquirir un conocimiento riguroso, propio de una tesis doctoral, y la acumulación de detalles triviales que se derivan de un efecto de realidad más: el de que Barthes se precipita al elegir ese y no otro detalle para su hipótesis. Nos interesa por ejemplo preguntarnos cómo debemos entender a luz de lo expuesto alabanzas muy comunes en lo tocante al semiólogo, del tipo, “Barthes’s essay is a virtuosic demonstration of literary criticism’s ability to conjure significance out of the least promising of materials, making major meaning out of the most minor textual traces” (Buurma Heffernan 2014:80). No es que la cita sea errónea o incorrecta, pero insta y contribuye al mito del autor genial que Barthes más detestaba; son expresiones bientencionadas, educadas, informadas, las que también van informando las capas del “realismo crítico” propio de la academia. Debemos entonces preguntarnos: ¿acaso no hay en esa afirmación del barómetro como el “*least promising material*” una prueba de que esa transversalidad del conocimiento – esa necesitada curiosidad extrema hacia otros terrenos – dista de ser común y extendida? ¿La prueba de que el rigor es parcial y acomodaticio, nunca expansivo e hipertelico? ¿No es esto lo que decía Feyerabend de los científicos, de los académicos, quienes “fuera de su ámbito de competencia son incapaces de entender el nexo de las cosas” (2009:10)? ¿No se manifiesta aquí la idea, en contra de la invitación a crear los sentidos de la obra, de que lo más importante sigue siendo el mensaje en su conjunto, esto es, la idea de una intención clara del autor, comprensiva y objetiva, que justifica todo desliz?<sup>288</sup> ¿No son este tipo de análisis más complacientes los detalles

---

288 Así los lingüistas no atienden a las promesas científicas que se condensan en un barómetro, o los críticos de la imagen pasan por encima de las implicaciones textuales de este piano o aquella chimenea – y de nuevo posicionan a un conocimiento en arte, amateur y diagonal, como un lugar idóneo para reunir una pluralidad de sentidos propia de esa tradición crítica. Es cierto que el texto que podríamos llamar ‘oficial’ no trata sobre el barómetro tanto como parte de él, pero resulta imposible negar que existen en él, en el barómetro, una multiplicidad de textos inexplorados, que lo son precisamente por el miedo a resultar parciales, y que alguno de ellos tenga la posibilidad no tanto de divagar y perderse



insignificantes de un efecto de realidad de la obra barthesiana, por la cual se termina tratando al mito de su discurso “como un nuevo hecho exacto”<sup>289</sup>?

Lo que se busca en nuestro análisis no es confrontación sino alineación, camuflaje: la impresión de una sacudida referencial sin fundirse del todo con el objeto referido, solo tocándolo en superficie y absorbiendo sus humores y tinturas. Como dice Barthes se produce aquí ese realismo de “la hipotiposis, [figura retórica clásica] encargada de “poner las cosas ante los ojos del auditor”, no de un modo neutro como simple constatación, sino dejando a la representación todo el brillo del deseo” (Barthes 1972:99). Esta mimesis, al contrario de lo que se espera de ella, no apuntala la verdad histórica del barómetro tanto como la desarregla. La imagen estable del barómetro de Flaubert que nos describe Barthes no coincide con la imagen de un barómetro que es precisamente ausencia, cámara de vacío o herramienta variable frente a las circunstancias atmosféricas. Sucede entonces lo que describe Fernández Polanco como un “mover las imágenes para que salten los sentidos” (2010:16) confirmándose en su desfase que este estilo que Barthes atribuye más a la literatura y a la estética de la representación – a “la descripción flaubertiana”, a “las exigencias estéticas que se impregnan aquí –al menos a título de coartada– de exigencias referenciales” (Barthes 1972:98) – también es consustancial a la estética textual del conocimiento.

Mas curioso aún es que Buurma y Heffernan describen la introducción del texto de Barthes como una llamada de atención por parte del semiólogo a sus colegas estructuralistas que “devotos como están en dar cuenta de la totalidad de la obra narrativa”, no habrían sido “verdaderamente exhaustivos” al “ignorar por completo” la función de esas notaciones insignificantes (Buurma Heffernan:81). Un pasaje que dice así:

“Pareciera, sin embargo que si el análisis pretende ser exhaustivo (¿y de qué valor podría ser un método que no diera cuenta de la totalidad de su objeto, es decir, en este caso, de toda la superficie de la trama narrativa?), tratando de alcanzar, para asignarle un lugar a la estructura, el detalle absoluto, indivisible, la transición fugitiva, fatalmente debe enfrentarse con notaciones que ninguna función (incluso la más indirecta) permite justificar” (Barthes 1972:95)

Sin embargo resulta interesante ver que la exhaustividad que Barthes acusa en sus pares es en cierto sentido acusable en él, en su tratamiento del barómetro y en su legítima necesidad de ve-

---

como de retornar a Barthes con conocimiento nuevo. La idea de que este tipo de operaciones se alejan del sentido y la intención autorial participa en verdad de esa ilusión referencial que convierte “lo que Barthes dice” en “lo Barthes debe querer decir”, a tenor de su obra y trayectoria. El efecto de realidad (1972)

289 La cita dice : “curioso trastocamiento: en el momento en que la obra se vuelve mítica hay que tratarla como un hecho exacto” (Barthes 2005:62)

rosimilitud al omitir otras posibilidades argumentativas. Se convendrá que dentro del terreno de lo que “parece”, esto es, de la crítica a la imagen representativa – que es en el que nos podemos mover junto a Barthes – el barómetro sí “representa” o “aparenta” tener una función – o al menos “representa la posibilidad” de tener una función. Pero lo más curioso es quizás que esa falta de exhaustividad también es acusable a quienes le citan, con razón de performar una precisión académica que no es, en verdad, ni precisa ni Barthesiana, sino profundamente “realista” – esto es, que confunde y anula la distancia entre el referente Barthes y lo que Barthes puede llegar a decir – incluso a contradecir – y que es mucho más que la mera redefinición de la función “detalle”, de la función “representativa” o de la función “realista”. Es verdad que no hay en los usos del barómetro ni en nuestras especulaciones nada que invalide la propuesta de Barthes; que impida en forma alguna que su hipótesis continúe siendo utilizada como herramienta crítica a lo largo y ancho de la academia. El barómetro aquí no es un impedimento ni es acusación de nada. Al contrario: si acaso se configura como un texto que amplía el sentido, recoge su testigo y aplica esa exhaustividad contra sí misma para salir de ahí reforzado como crítica del “aburguesamiento realista” del propio conocimiento crítico y científico.

Con este ejercicio la cita contemporánea del efecto de realidad ya no es – ¡por fin!– el autor. Ya no haría falta citar a Barthes para ejercer una actitud paradójicamente crítica con la lógica representativa de lo autoral. La cita precisa, rigurosa, es ahora su cosa desconocida: su defecto, su tara, su gramática impronunciable y las ondas de realismo que también provoca en el pensamiento crítico. El vacío sustentador se vuelve sinónimo con la imagen despegada de su texto, ya sin origen, del barómetro genérico y sus múltiples mitos y significaciones. El autor deja de ser hecho exacto, como querría Barthes, para ser un objeto mítico – del mito científico, moderno y realista, truncado. El autor muere, y nace en su lugar un barómetro defectuoso, impreciso y de discurso ambiguo que es la obra del autor.

Se produce así en nuestra insistencia textual el efecto de un hallazgo: una forma inédita, producto de la suma de referencias históricamente realistas. Hacemos propia la representación casi maldita del efecto de realidad barthesiano, “la carencia misma de significado en provecho del referente”; “un efecto de realidad, fundamento de ese verosímil inconfesado, que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad” (Barthes 1972:100), para someterlo a su alteración paratáctica<sup>290</sup> en la acción de su propio análisis. Se trata aquí de hacer copular el ensayo y su imagen – con lo que depara la escritura atravesada por las imágenes y versiones científicas – para concebir y reproducir cierta forma de vida en común – “engendrar” sentido común del conflicto – que haga de las vicisitudes del barómetro no una contradicción sino un párrafo que podría en efecto pertenecer

---

290 Ver subapartado 7.1

al texto barthesiano que ningunea su posibilidad de significación:

“En este y otros aspectos, era la flexibilidad y la incertidumbre del barómetro lo que aseguraba su popularidad. Sus lecturas requerían una interpretación y juicio cualitativos; ofrecían la posibilidad de comparar las impresiones y sentimientos subjetivos con resultados numéricos, y producir satisfacción en función de su consonancia o desacuerdo. En lugar de desplazar la confianza que uno tenía en su interpretación subjetiva con dosis de precisión, el barómetro continuaba a caballo entre los dos mundos. De igual forma el éxito de su comercialización se sustentaba en las distinciones entre lo educado y lo vulgar, lo urbano y lo rural, el hombre y la mujer, sin llegar nunca a reconocerlas abiertamente. La tendencia supersticiosa, femenina y vulgar a confiar en el valor predictivo del aparato era regularmente castigada, igual que tácitamente deseable. Era fundamentalmente en ese sentido – como una muestra de un conocimiento científico que también proclamaba sus limitaciones, como un instrumento de experimentación educada que era susceptible de ser confundida con la magia y como un dispositivo de medición que demandaba un alto grado de interpretación – que los barómetros eran en efecto síntomas de la ciencia ilustrada. (Golinski 1999:91)

Hay aquí no tanto “ilusión referencial” como “defecto de realidad”. Y en él, a diferencia de esa ruptura entre “el verosímil antiguo” de “la Historia” y “el realismo moderno” que funda ese “nuevo verosímil que es precisamente el realismo” (Barthes 1972:100), sucede hoy un encuentro imposible que es el del posestructuralismo con la representación – propia de esa antigüedad perdida – y del instrumento científico con su lirismo: una representación negativa o ambigua claro, defectuosa en tanto que identitaria y equívoca, como lo es el camuflaje. No tanto subconsciente, psicológica o verdadera, como arquetípica, perversamente poliforme y gramaticalmente gutural. No es esta la representación de un “detalle concreto”, basado en “la convivencia *directa* de un referente y de un significante” que expulsa al significado y la posibilidad “de desarrollar su forma” (100). Se trata de la representación opaca de un objeto concreto, un texto-cosa que, si es ilusión referencial lo es de forma pervertida: en tanto que une a la referencia con su ausencia errática. No “altera la naturaleza tripartita del signo para hacer de la notación el puro encuentro de un objeto y su expresión”(101) sino que reconcilia un discurso totalmente ajeno a la naturaleza histórica del barómetro – es decir, que no refiere a él sino como mero accesorio material – con la forma y el relato histórico de un barómetro. Un uso material, formal, del texto barométrico que felizmente nos sirve a tantos de nosotros para medir las presiones atmosféricas de la crisis de la representación. Creer en sus designios no con la certeza crítica del pensador postmoderno – que se cree libre de la trampa representativa – sino con las mismas dudas que los usuarios del XVIII tenían en la predicción del clima por medio de una cámara de vacío. Si el barómetro tenía entonces la función de ser analogía del cuerpo, “el efec-

to de realidad” también cumple la función de ser analogía del cuerpo del conocimiento: de permitir comparar académicamente cualquier cuerpo de texto contra la imagen proyectada de su discurso; sujeto a las mismas inconsistencias erráticas del barómetro y su misma naturaleza mágica, estética y científica [Fig. 6.2].

Es este juego de coincidencias miméticas, muy a pesar de lo que parece querer prevenir el “efecto de realidad” – o quizá precisamente abandonada ya toda esperanza contra el orden de lo burgués – el que parece significar que las relaciones entre el barómetro y el texto suceden de forma autónoma al lector, en un orden de sentido en el que las imágenes y lo textual bailan sin nosotros – de nuevo aquí la idea de que “si el modelo se mueve, si queremos acceder al palimpsesto, vénnoslas con la memoria, (y que ese movimiento participe en la legibilidad del acontecimiento) no tendremos más remedio que mover las imágenes o movernos en la imagen (Fernandez Polanco 2010). La idea de que es el texto de Barthes, a pesar de Barthes, quien elige al barómetro como singularidad – como veremos en la última parte de la investigación, la idea propuesta por la crítica textual americana de que el texto no es ya un lugar de lectura o interpretación sino algo que *se hace* – dibuja entre ellos una gravedad de lo inconmensurable textual que ambos, objeto y autor desconocen: un verdadero agujero negro que condensa en un único punto de dimensiones infinitas y contradictorias – un lugar de coherencia impura – a las aspiraciones realistas de la ciencia, las promesas truncadas de su predicción, el comentario crítico sobre su función hegemónica y referencial y su convivencia con el “real” antiguo y arcano de la clarividencia y la magia.<sup>291</sup>

Asistimos si se quiere a una inversión del juego en el que el barómetro ejerce en el texto de Barthes la función que Barthes le atribuye al aparato ‘equivocadamente’<sup>292</sup> en Flaubert, o incluso que el barómetro adquiere esa función sólo en esta última iteración que es la de nuestro propio análisis. El hacer de la crítica queda aquí anudado en un ocho infinito, pues el texto de Barthes pierde la distancia con el barómetro para quedar condensado en él, mientras el barómetro se aleja del autor como un Otro para servir de apoyo más tarde, y desde su historicidad, al corazón mismo de lo que Barthes quería decir. En el barómetro queda roto el orden de la crítica a la verosimilitud moderna y se retorna a los poderes de lo simpático, de la mimesis y el animismo. Sólo que ese camino se anda críticamente, desde el texto como imagen, como cosa material, despojados de la superchería y la literalidad medieval – si acaso a hombros de la “enseñanza de lo semejante” restituida al texto, al lenguaje, como un “catálogo de semejanzas extrasensoriales”, es decir, no inmediatas sino lingüísticas (Benjamin 2001). Una visión de lo mimético que inaugura una nueva sintaxis de objetos

---

291 “La desintegración del signo —que parece ser realmente el gran problema de la modernidad — está por cierto presente en la empresa realista, pero de un modo en cierta forma regresivo, puesto que se lleva a cabo en nombre de una plenitud referencial” (Barthes 1972:101) A la luz de nuestro ‘hallazgo’: ¿ha desintegrado Barthes el signo del barómetro al ningunearlo? ¿Es Barthes moderno? ¿Es *sobrealista*?

292 No positivamente equivocado como “bajo el efecto de realidad”.

logical instruments have been imaged as devices to display the state of human, particularly female, emotions.<sup>3</sup>

This metaphorical application was a function of the increasingly pervasive presence of weather instruments themselves in eighteenth-century England, a presence that suggests barometers might provide a key to the unfolding of the Enlightenment. The devices emerged from the experimental philosophy of the late seventeenth century and were rapidly mass produced and distributed by the entrepreneurs of an expanding consumer market.<sup>4</sup> In a relatively brief period, they were transmuted from specialist instruments to household objects in many middle- and upper-class homes. In the 1660s, they had been “confined to the cabinets of the virtuosi,” but by the 1710s they were described as common “in most houses of figure and distinction.”<sup>5</sup> Their popularity parallels that of microscopes and telescopes, air pumps, globes, and orreries, which have been viewed as material agents for the transmission of scientific culture into the homes of the enlightened bourgeoisie. As these scientific artifacts were purchased by consumers and used in middle-class households, it has been proposed, they communicated the values and beliefs we associate with the Enlightenment.<sup>6</sup>

In this chapter, I shall argue for a more complex picture of the role of such artifacts in enlightened public science. By focusing on the barometer, in its transition from laboratory instrument to household furniture, I shall suggest that the device conveyed no single, prepackaged meaning. Far from transmitting specifically scientific ideas and aspirations, barometers were interpreted by their lay users in ambivalent, even contradictory, ways. While the continuing manufacture and sales of barometers in the course of the eighteenth century might suggest a picture of the progressive diffusion of objects and ideas, attention to the meanings that were spun from the devices recaptures some of the ambiguities and instabilities of enlightened culture. Barometers proved to have quite equivocal significance for their eighteenth-century users, in terms of their implications for scientific knowledge and human control of the natural world. No consensus was achieved as to how reliable a predictor of the weather the barometer could be, or the degree to which it was reasonable to trust it. The

3. Castle, “Female Thermometer.”

4. For the connections between the English Enlightenment and the development of consumer culture, see Porter, “Enlightenment in England”; and Brewer and Porter, *Consumption and the World of Goods*.

5. Roger North, *Life of Francis North* (1742), quoted in Goodison, *English Barometers*, 31; Saul, *Historical and Philosophical Account of the Barometer*, 1.

6. Walters, “Tools of Enlightenment”; Butler, Nutthall, and Brown, *Social History of the Microscope*; Porter et al., *Science and Profit*. More generally, on the role of consumer goods in reshaping the domestic realm during the Enlightenment, see Goodman, “Public Sphere and Private Life”; Barker-Benfield, *Culture of Sensibility*, esp. chaps. 2, 4.



e instrumentos; una gran parataxis de lo inconmensurable, en donde texto e imagen, que siguen siendo dos esferas de signos distintos, juegan a un mismo lenguaje degradado a las formas y a las cosas sensibles: códigos que son un jpg, imágenes que se concatenan como frases, un barómetro que es un emblema textual de la crítica a la representación de Barthes.

Aparece no una forma de conocimiento sino su defecto: conocimiento con forma y lugar. No un referente que se confunde con su significado como una referencia que tienen conciencia de sí mismo, de sus contradicciones y de sus *vanidades*<sup>293</sup>; un sentido con la forma de un barómetro en tanto que éste es una cámara de vacío – una forma de ese “sentido vacío que lo sustenta todo”. Un texto con forma de instrumento científico para la medición de las presiones atmosféricas, que no son sino análogas a las “condiciones del contenido” y del sentido (2005:59), que en exceso de su realidad referencial es aún menos realista y más formal; un barómetro que es un dispositivo didáctico; un elemento más de la bibliografía de un futuro curso en ciencia de la literatura. Un barómetro que explica a Barthes explicando al barómetro; un objeto diagonal, una herramienta epistémica y literaria que es en verdad transversal a las condiciones del discurso científico.

---

293 En Barthes queda clara o reforzada la idea de que esa notación insignificante es el inicio de una desactivación o desarreglo de la representación entre signo y significado, palabra y referente - una desarticulación semiótica - para inmediatamente después ser reconstruido o reencarnado en un avatar de “lo real”, que ya no es representante de la cosa descrita o denotada, sino que es también la cosa en sí misma. Pero en la lectura podemos convertir ese ser la cosa misma con un tomar conciencia de sí misma. Esto estaría ciertamente relacionado con la recuperación de lo sensible en la producción de conocimiento y con la restitución de un rigor que no es rigor de referencias frías tanto como lo es de fusión entre lo referido y el que refiere: entre quien escribe y la cosa que describe; una conciencia de sí mismo y de las formas mismas como discurso, que recuerda a la descripción que hizo Valéry del artista para el parapeto del Musée de l'Homme: “Todo hombre crea sin saber, mientras respira. Pero el artista es consciente de sí mismo creando. Sus actos se incorporan a todo su ser. Se ve reforzado por su bien amado dolor” (citado por Clifford 1988:144) Esta es parte de la clave de nuestra hipótesis: buscar una manera en la que esa cualidad autoconsciente que se le atribuye al acto creativo y al artista, pase a ser algo plenamente extendido en la práctica del conocimiento (al menos y para empezar, en las ciencias humanas o en aquellas que se relacionan con el arte).

### 6.3 Adolphe Thiers como *desilusión* referencial

“lo que parece ridículo es que pueda hablarse de *espinacas* a propósito de la literatura (citando a R. Picard): lo que choca es la distancia del objeto al lenguaje codificado de la crítica” (Barthes 2005:23)

“El efecto de realidad” estaría atravesado por la necesidad de denunciar que en la ideología “de nuestra época” – es decir, de 1968 – existe una referencia excesiva a “lo concreto” que actúa como una “máquina de guerra contra el sentido [...] como si, por una exclusión de derecho, lo que vive no pudiera significar (ser significativo)” (Barthes 1972:99). O lo que es lo mismo: la denuncia de que en toda lectura o análisis de la obra que pretenda ser verosímil, el efecto del realismo obliga a precisiones tan exhaustivas que se impide al proceso cualquier sentido distinto de esa realidad de corte positivista, decimonónica y burguesa<sup>294</sup> de la “intención autoral”. Sin embargo, acabamos de ver cómo esto no siempre es cierto. O al menos no lo es cuando toda esa retórica realista, referencialmente excesiva y “estructuralmente escandalosa”, no se utiliza tanto para limitar al autor ni a la multiplicidad de sentidos sino para todo lo contrario, ampliar su sentido a otras formas inesperadas y desconocidas que aguardan si exploramos aquellos caminos descartados. Se confirma en la ambigüedad “concreta” del barómetro no tanto una realidad unívoca y fuerte – una convivencia directa entre referente y significante – como una ramificación de verosimilitudes ignoradas por Barthes y profundamente mediadas por factores históricos, científicos, mágicos y literarios. Su análisis riguroso crea hoy nuevos puentes, produce saltos epistémicos entre objeto y sujeto y opera cierta palanca de eso que Giorgio Agamben ha definido como “ontología paradigmática” (Agamben 2010:40) o de aquello que se parece “al lado” de lo que no tiene un parecido inmediato. Repetiremos que para Barthes,

“Semióticamente, el “detalle concreto” está constituido por la convivencia *directa* de un referente y un significante; el significado es expulsado del signo y con él, por cierto, la posibilidad de desarrollar una *forma del significado*, es decir, de hecho, la estructura narrativa misma (la literatura realista es, sin duda, narrativa, pero lo es porque el realis-

294 También lo entiende así el análisis de I. About y C. Cherroux, que paradójicamente ven en esa narración referencial un análisis de las estructuras: “L’histoire par la photographie”, en *Études photographiques* nº 10, Noviembre 2001: “La narration référentielle, cette “prétention “réaliste”, “qui fut, selon lui, l’idéal de l’histoire positiviste du XIXe siècle disparaissait au profit d’une histoire qui cherchait “à parler des structures plus que des chronologies” (About, Cherroux 2001). Esta idea también queda apuntada en *Crítica y verdad* (Barthes 2005) en la que el autor propone que la ciencia de la literatura no se encargue tanto de “obras determinadas” como sí “de obras atravesadas” por los mitos y los deseos de los hombres (2005:63). Como no podía ser de otra forma esta oscuridad es indisociable de una muerte del autor tanto más literal que semiótica que pone en duda la verosimilitud de la referencia concreta: “nos inclinamos [...] a creer que el escritor puede reivindicar el sentido de su obra y definir ese sentido como legal [...] se quiere a toda costa hacer hablar al muerto o a sus sustitutos, a su época, al género, al léxico, en suma, a todo lo contemporáneo del autor, propietario por metonimia del derecho del escritor proyectado sobre su creación. Más aún: nos piden que aguardemos que el escritor haya muerto para poder tratarlo con “objetividad”; curioso trastocamiento: en el momento en que la obra se vuelve mítica hay que tratarla como un hecho exacto” (Barthes 2005:61-2)

mo es en ella solo parcelario, errático, confinado a los “detalles” y porque el relato más realista que se pueda imaginar se desarrolla según vías irrealistas). Aquí reside lo que se podría llamar la *ilusión referencial*<sup>11</sup>” (Barthes 1972:100)<sup>295</sup>

Y añade en la nota al pie:

11. Ilusión claramente ilustrada por el programa que Thiers asignaba al historiador: “Ser simplemente veraz, ser lo que son las cosas mismas, no ser nada más que ellas, no ser sino por ellas, como ellas, tanto como ellas.” (citado por C. Jullian Historiens Français de XIX siècle, Hachette, s. s., p.LXIII). (Barthes 1972:100)

El historiador Adolphe Thiers (1797-1877) aparece así en “El efecto de realidad” de Barthes como paradigma del “ser la cosa misma”; del detalle insignificante que se torna en sí mismo en lo “real” de Thiers: el barómetro y los detalles insignificantes diciendo fatalmente: “nosotros somos la nueva *realidad crítica*” (Barthes 1972:100). Una búsqueda de las fuentes consultadas por Barthes complica aquí su juicio y de nuevo opera a favor del sentido pretendido pero en contra de sus formas de expresarlo, de sus “imágenes” o “citas” escogidas. Siguiendo la misma metodología de la puesta en abismo que en el caso del barómetro, se reproduce a continuación, *in extenso*, la página escrita por Camille Jullian (1897), referente a Thiers y a la cual pertenece la frase citada por Barthes:

“Thiers, quien ha estudiado cuidadosamente los campos de batalla de Europa, que ha analizado todos los papeles diplomáticos, que ha leído las memorias manuscritas, parece haber descuidado los informes de prefectos y comisarios de policía. La vida interior de Francia, política, económica y moral, apenas le interesa. No deja de buena gana las inmediaciones de Napoleón. Como Lewis o Anquetil, se trata de un historiador “dinástico”.

Se han criticado sus errores: es fácilmente justificable, considerando que era el primero en hacer esta historia colosal, y que nadie se ha atrevido a emprenderlo tras él. Muchos eventos podrían ser ignorados hoy si Thiers no se hubiera dedicado a ellos: si los vio mal, se han corregido tras él y su error ha sido un paso hacia la verdad – se le culpó de un defecto grave en el método: dijo de Napoleón que preparaba antes de cada batalla un plan definitivo, mientras que el emperador desarrolló con frecuencia sus planes poco a poco, en función de los incidentes del día. En este caso Thiers fue engañado por su

---

295 La función narrativa es aquí la gran afectada. Narrativa que el realismo literario, como se dice, conserva sólo por mera contingencia de lo literario circunscrita al detalle, o peor, porque cualquier realidad literaria se desarrolla por “vías irrealistas” – en lo que es, de hecho, una nueva deriva realista del propio Barthes. Como si el discurso científico no pudiera estar atravesado también por ese tipo de vías imaginarias propias del detalle (Feyerbaend 2010; 2011)

deseo de ser claro: fue víctima de los métodos de exposición.

Thiers tenía su ideal en la historia. Su género es el de los escritores antiguos de Tito-Livio o Tucídides. El nunca interviene: hay que “contener cualquier pasión en el alma; se busca que los sentimientos no sean nunca vistos ni sentidos”. Las reflexiones sugeridas por los eventos él las coloca en el discurso indirecto; y en revancha, analiza o rehace los documentos originales, transformando en prosa suave y abundante los violentos estallidos de ingenio de Napoleón. El sentimiento del autor casi nunca está en el libro y su palabra está ahí todo el rato. El propósito del historiador es, según él, primero el de relator y segundo el de invitar al lector a concluir y a beneficiarse de las lecciones del pasado. Es un ideal remotamente parecido al del prefacio de Tito-Livio o de las Instituciones de Quintiliano, pero es en fin un ideal. Es la estética diametralmente opuesta a la del romanticismo, de la que Thiers es, en todo caso, el enemigo.

Pero el modelo del historiador al que sigue el corazón de Thiers – *ser simplemente veraz, ser lo que son las cosas mismas, no ser nada más que ellas, no ser sino por ellas, como ellas, tanto como ellas*<sup>296</sup> – es un modelo dado por Mignet, que siguió siendo el mejor amigo del autor del *Consulat*. Mignet tiene sobre Thiers la ventaja de no tener ninguna pasión política, dedicándose exclusivamente a la investigación histórica y a la elocuencia de las Academias. Secretario perpetuo de las Académie des Sciences Morales et Politiques, vivió sobretudo en el Instituto; y, sin mofa, haría historia con imparcialidad amable y supresión inteligente, siempre convenientes en un secretario perpetuo. Ningún historiador en Francia, excepto Barante (si es que es un historiador), hicieron gala de tal objetividad científica.<sup>297</sup> (Jullian 1897:LXII-LXIII)

---

296 (La cursiva es mía para señalar la parte citada por Barthes en el “Efecto de realidad”) La nota al pie original de Barthes dice: “*Empire*. t. XII p. xxiv” en alusión a Thiers 1845-1962 *Histoire du Consulat et de l'Empire*.

297 La cita original en francés: “Thiers, qui a étudié avec soin les champs de bataille de l'Europe, qui a analysé tous les papiers diplomatiques, qui a lu tant de mémoires manuscrits, me paraît avoir trop négligé les rapports des préfets et des commissaires de police. La vie intérieure de la France, politique, économique et morale, l'intéresse à peine. Il ne quitte pas volontiers le voisinage immédiat de Napoléon. Comme Velly ou Anquetil, c'est un historien “dynastique”.

On lui a reproché ses erreurs: il est aisément excusable, si l'on songe qu'il a été le premier à faire cette histoire colossale, et que personne n'a osé l'entreprendre après lui. Bien des événements seraient ignorés aujourd'hui si Thiers n'avait demandé à les connaître: il les a mal vus, on a rectifié après lui et son erreur a été une étape vers la vérité - on lui reproche un vice de méthode qui est plus grave: c'est d'avoir, avant chaque bataille, prêté à Napoléon un plan définitif, alors que presque toujours l'empereur, n'a développé ce plan que peu à peu, au fur et à mesure des incidents de la journée. Dans ce cas Thiers a été trompé par son désir d'être clair: il a été victime de ses procédés d'exposition.

Thiers a eu son idéal en histoire. Son genre est celui des écrivains anciens Tite-Live ou Thucydide. Il n'intervient jamais: il a “été toute passion dans son âme”; il a cherché à ce que ses sentiments ne soient jamais ni aperçus ni sentis”. Les réflexions que peuvent suggérer les événements il les place dans des discours indirects; et en revanche, il analyse ou il refait les documents originaux, il transforme en sa prose molle et abondante les violentes et saccadées boutades de Napoléon. Le sentiment de l'auteur n'est presque jamais dans ce livre, et sa parole y est toujours. Le but de l'historien est, selon lui, d'abord de raconter, et ensuite d'inviter le lecteur à conclure et à profiter des leçons du passé. C'est un idéal extraordinairement reculé, celui de la préface de Tite-Live ou des Institutions de Quintilien, mais enfin c'est un idéal. C'est l'esthétique diamétralement opposée à celle du romantisme, dont Thiers est, en toute chose, l'ennemi.

Mais le modèle de l'historien suivant le cœur de Thiers \_ être simplement vrai, être ce que sont les choses elles \_ mêmes, n'être rien de plus qu'elles, n'être rien que par elles, comme elles, autant qu'elles - ce modèle est donné par Mignet, demeuré le meilleur ami de l'auteur du Consulat. Mignet a sur Thiers l'avantage de n'avoir aucune passion

A la luz de estas apreciaciones, ¿acaso no es Barthes también “víctima de los métodos de exposición”? ¿Acaso, tratando de huir de la representación no queda él atrapado por “la ilusión referencial”? ¿Atrapado en su carácter de simulación<sup>298</sup>?

Para el artista Greg Niemeyer (2007), quien ha teorizado sobre el efecto de realidad barthesiano, “una simulación es materialmente correcta, pero ninguno de los elementos involucrados en las simulaciones son reales” y esto sucede “porque la simulación sigue las mismas reglas de aquello que simula” (10). Le sucede a Barthes algo inverso, y es que no queriendo ser materialmente correcto, esto es, al atreverse a darle un sentido nuevo al barómetro y a Thiers, su discurso simula el de estos detalles y alcanza con ello una especie de realidad aumentada de aquello que critica. A fuerza de no ser materialmente correcto Barthes termina por materializar una nueva realidad, un nuevo realismo crítico, que a menudo es replicado acríticamente por todos quienes le citamos. De hecho, el semiólogo manipula los materiales como lo hiciera Thiers sólo que con una diferencia, sin duda notable: y es que en lugar de hacerlo por alcanzar “la verdad histórica” lo hace con el objeto de imprimirle sensibilidad y sentido crítico. Adapta la significación del barómetro a sus intereses y simplifica la ambigüedad de la “ilusión referencial” para dotarle de una mayor fuerza retórica; operando, si se permite, de manera *ad hoc*, como un buen dadaísta epistemológico. A esto se suman dos cosas que parecen reconocerse en la cita de Jullian, que si bien no contradicen, matizan la opinión que le merece el historiador a Barthes, a saber: 1. que el método de fidelidad extrema del historiador le llevaba con frecuencia a equívocos y ficciones de bulto, como en el caso de Napoleón, parejas a esa osadía del “dar sentido” al que Barthes en verdad apela; 2. que, según describe Camille Jullian, la llamada “ilusión referencial”, el “ser las cosas mismas”, no tendría su lugar referencial en Thiers como en el historiador Mignet, si cabe, según Jullian, aún más impersonal, anodino y “objetivo”.

Llegados a este punto la crítica de Barthes mantiene su sentido porque es inteligible y es verosímil – porque, repetimos, nos convence de “la necesidad de decir lo que dice”. Sin embargo lo verdaderamente interesante es que esto lo mantiene precisamente a pesar de sus ejemplos, que no son sino efectos de realidad de aquello que dicen ser o significar en el texto. Es decir, Barthes obtiene el beneplácito de nuestra confianza en la escritura pero su hipótesis es aplicable a todo menos a los ejemplos que ha escogido – y sobre los que una mínima indagación los dibuja como casos que si

---

politique, de se vouer exclusivement aux travaux historiques et à l'éloquence des Academies. Il vit surtout à l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences Morales et Politiques; et, sans raillerie, il fait de l'histoire avec l'aimable impartialité, l'effacement intelligent qui conviennent à un secrétaire perpétuel. Nul historien en France, Barante excepté (mais est-ce bien un historien?), n'a fait preuve d'une telle objectivité scientifique.” (Jullian 1897:LXII-LXIII)

298 Dice Fernández Polanco (2010) sobre la naturaleza simulada del efecto de realidad mediático: “Lo cierto es que siempre se ha tendido a acusar al discurso mediático de convertirse en un historiador pasivo y cínico, de estar inmerso en el “efecto de realidad” y hacernos pensar que aquello que cuentan “ha sucedido realmente”; que lo hacen “simulando” las palabras que Thiers, según Barthes, pronunciara como historiador con “pureza e ingenuidad” (Fernández Polanco 2010:6)



no contradicen, al menos modulan o deforman la lógica de la representación.

Este es quizás el insignificante que nos interesa a nosotros como investigadores en arte, que independientemente de si es semióticamente preciso o riguroso guarda con el del semiólogo una relación no de confusión sino de coherencia mimética: aprendemos de él los colores de sus alas, las intenciones de sus formas, pero el objetivo de nuestro insignificante, si bien comparte funciones por accidente de su traducción estética, es desconocido cuando empezamos y sólo se revela en la vida inquietante del ensayo, como una selva textual que trasciende a la escritura. Su sentido es el opuesto al de la intención autoral <sup>299</sup> y parejo al de su imagen textual distorsionada. Su inmanencia discursiva y diagonal. La forma a la que pretende nuestro insignificante es la ruptura de lo referencial asumido y naturalizado para establecer una referencia al-lado de lo ignorado; la imagen lateral de lo significado en el texto, que es desconocida por el texto pero que está en el texto. Una suerte de “ilusión para-referencial”.

Continuando con esta lógica comprobaremos que la “fuente original” de Thiers – con toda la cautela a la que esa “originalidad” obliga – está a su vez suficientemente matizada en su texto omitido como para volverse cual calcetín sobre sí misma. En mayor precisión dice Thiers:

“[...] y si ha pensado apenas ser verdad, usted habrá de ser lo que las cosas mismas, interesantes, dramáticas, variadas, informativas, pero no será más que ellas mismas, no será nada más que ellas, no será sino por ellas, como ellas, tanto como ellas. Y no habrá inquietud alguna sobre vuestro sujeto que la que tenga que ser.”<sup>300</sup> (Thiers 1845:xxiv)

Sin duda, entre este “ser” de Adolphe Thiers y esta tesis han pasado casi dos siglos y, desde luego, diferentes epistemes. Por descontado no nos desligamos aquí de la crítica al “programa de Thiers” descrito por Barthes. Sin embargo no podemos evitar ver que la cadena de epítetos eliminada por Jullian – y ratificada por el semiólogo también casi un siglo después – provee a la teoría del historiador de una mácula y una ambigüedad más interesante hoy que quizás pudiera tener a finales de los años 60: y es que si hay que ser “interesante”, “dramático” y “variado”, por mucho que los siglos que nos separen y medien en la traducción de esos términos, debemos preguntarnos qué impide a la “ilusión referencial” ser autocrítica, ser osada en sus sentidos, ser ambigua en sus pareceres, si son estas características actuales que existen en la cosa referida desde el hoy – aunque no pudieran existir en el tiempo histórico que inventamos mediante el rigor para Thiers. Acaso, si

299 Lógicamente no hay una única intención autoral, o desde luego no es relevante. Algo que como veremos trasciende los propios trabajos de Barthes sobre el autor en favor de la lectura adquiriendo cotas muy interesantes en los estudios textuales.

300 Cita original: “[...] et si vous n’avez songé qu’à être simplement vrai, vous aurez été ce que sont les choses elles-mêmes, intéressant, dramatique, varié, instructif, mais vous ne serez rien de plus qu’elles-mêmes, vous ne serez rien que par elles, comme elles, autant qu’elles. Et n’avez aucune inquiétude sur votre sujet quel qu’il soit.” (Thiers 1845)

admitimos que estas son también preocupaciones y características comunes a nuestro tiempo, ¿no deberemos pues intentar la ramificación de los sentidos incidiendo sobre la deformación de antiguas referencialidades, cuya complejidad intrínseca se perdió por igual en su intención pero también en la necesaria caricaturización de su crítica? Si aceptamos que el hacer de la crítica de la representación ya está conjurado y opera entre nosotros, ¿qué impide realmente reencontrarse con el placer de simular hallazgos, que ahora ya sí, sabemos que no son “verdad” sino que son materiales y verosimilitudes de esa lógica mutante de las imágenes?. Si acordamos que ese regreso a las “ilusiones referenciales” está hoy emancipado de sí mismo, es decir, que ya no puede creerse sus hallazgos como formulaciones matemáticas ni realidades sólidas ¿no estaremos entonces hablando de un conocimiento compuesto de “simulaciones” en el sentido en el que lo plantea Niemeyer (2007)? ¿No podremos pues reclamar hoy, después de haber puesto en crisis los códigos de la representación, un tipo de saber que sea nuevamente el saber mismo en tanto que éste ya no es la verdad sino siempre una imaginación contingente, no concluyente?

Si la realidad académica contemporánea no está tanto en los detalles críticos como en la celebración técnica de aquellos que nos señalaron tales detalles, ¿no será en la hiperreferencialidad desbordada de lo científico, rigurosa y precisa a la par que performativa, donde se abre una ventana de oportunidad para revisar los sentidos descartados? ¿No es este pesimismo realista del camuflaje, de la asimilación parcial a la referencia, el mejor remedio contra la estulticia de un pensamiento crítico acomodado? ¿de un hacer que convierte a lo crítico en un nuevo realismo burgués?

El efecto de realidad del conocimiento hoy está no tanto en los detalles excesivos como en la excesiva – y necesaria – omisión de detalles. Y no porque esas omisiones oculten un sentido opuesto u oscuras intenciones ideológicas – que también se da el caso – sino porque hay en su vacío una continuidad que sólo podemos conseguir por medio de la omisión de una realidad múltiple y desbordante. Para Niemeyer queda claro, a raíz de una escena de la película *Buscando a Nemo*<sup>301</sup>, que las simulaciones acuáticas del limo en un momento de tensión de la película ayudan a entroncar con la ansiedad de los personajes. Actúan de manera análoga al barómetro de Barthes, como un indicador de realidad (10). Curiosamente esta abundancia de detalles “ayuda a suspender nuestra incredulidad y nos permite aceptar fuertes violaciones del realismo – como son los peces parlantes – entre otras cosas porque “crea un *continuum* experiencial entre la vida artificial de los peces en la pantalla y nuestras vidas” (Niemeyer 2007:10) que no contradice la “ilusión referencial” sino que la completa. Por contra, cuando la simulación es referente a un fenómeno de la “vida real”<sup>302</sup>, como

---

301 “the drama feels real. It feels real partly because of excellent storytelling and great actors who lend their characters human voices, but also because of expressive motion, and because of the silt simulation; as the Angler darts after Marlin and Dory, it stirs up vortices of silt, which only slowly settle into the darkness of the ocean ground, after the fish passes. The computer graphics simulation of the swirling silt connects us as viewers to our hero’s suffering, because we know how silt swirls, and it swirls just like the simulation in the movie.”

302 Niemeyer utiliza el término aquí desprovisto de todo contenido psicoanalítico o Lacaniano y como sinónimo de “la

puede ser la de modelos de contaminación en el cambio climático o desastres naturales, la distancia con el referente no se rompe sino que parece ampliarse, o al menos, quedarse en su mismo estado de lejanía. En este tipo de simulaciones parece operar un opuesto al “efecto de realidad” que Niemeyer acuña bajo el nombre de “el efecto de engaño” o “desilusión”<sup>303</sup>: “porque (en las simulaciones de catástrofes o cambio climático) nos vemos como uno de muchos, nos engañamos a nosotros mismos pensando que seremos de aquellos que estarán en las áreas verdes o azules, áreas libres, y no en una de las áreas rojas” (Niemeyer 2007:11). La conclusión de Niemeyer es que,

“Las simulaciones sirven como evidencia de lo “real” si apelan a la experiencia individual del cuerpo, pero sirven como una ilusión o engaño si la deniegan. Esto conduce a una paradoja básica: si la simulación actúa en el contexto de lo ficticio, lo percibimos como Efecto de Realidad, pero si actúa en el contexto de la vida real, nos excusamos de sus reivindicaciones de realidad” (Niemeyer 2007:11)

A pesar de la aparente simplicidad simplicidad de su juicio – pues estamos obligados a pensar que no todas las simulaciones sobre la “vida real” operan como apunta aquí el autor<sup>304</sup> – resulta del todo interesante plantearse qué sucede si traducimos los parámetros propuestos por el modelo de Niemeyer al concepto, que comentábamos más arriba, del conocimiento científico y académico como un ejercicio de simulación. Pensar que la verosimilitud de la “ilusión referencial” hoy es mayor no en función de los detalles denotativos, como quiere Barthes, sino de los detalles más afectivos, y de aquellas realidades más subjetivas a las que a menudo el conocimiento académico no apela – al menos no de forma explícita y consciente. Aparece pues un modelo de conocimiento que es “simulación referencial”. Esto es; que no atiende tanto a las denotaciones, la abundancia de citas o la precisión de la descripción, como a la capacidad de que sus ausencias generen cercanía con el lector, evaluador o par. Un modelo que de hecho encontraría en la saturación no una mayor realidad positiva como una mayor posibilidad de crear nuevos huecos, muchos huecos, por donde se emancipe el afecto: un sentido que contradiga al origen autoral, se escape de éste y regrese a su seno convencido de cosas similares pero nunca iguales, forjadas a través de un camino propio hecho de referentes, de muchos referentes, sólo que distintos (¿dónde hemos aparcado la coherencia?). Esto es lo que permite que el barómetro sea un texto sobre la fragilidad de la representación científica, o que Thiers se vuelva un referente para la factografía documental o un ejemplo accidental del método más heurístico. No es tanto el cambiarlo todo para que nada cambie como el apenas cambiar nada para encontrar todas las posibilidades contenidas en los desfases más absurdos y desatendidos. Reconciliar la hermenéutica con su contingencia inevitable y permitir que los muertos “cambien

---

realidad” o “realismo” Barthesiano.

303 “The Delusion Effect”, dice (Niemeyer 2007:11)

304 Greg Niemeyer es PhD, Assistant Professor of Art Practice en la universidad de Berkeley, California.

de bando” si las condiciones del sentido así lo permiten. Sólo así podemos entender que se hable de conocimiento vivo. Coincidir con Barthes porque hemos encontrado una forma de “ensuciar” sus referencias y darle todavía más intensidad y ambigüedad a sus derivas.

Cuando Barthes cierra el efecto de realidad diciendo “en tanto que hoy, por el contrario, se trata de vaciar al signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta cuestionar, de un modo radical, la estética secular de la representación” (Barthes 1972:101), no podemos sino acordarnos de la respuesta que Caillois le da a Breton en su disputa frijolera, que bien podría haber estado de acuerdo con la dictadura de la representación denunciado por Barthes: “lo irracional, sea; pero quiero primero coherencia (la coherencia en cuyo provecho la lógica ha debido ceder en toda línea a las ciencias exactas) la sobredeterminación permanente, la construcción de coral”. Los contenidos, los significados, son aquí totalmente opuestos hasta el punto de resultar impúdica la comparación. Pero no lo son así sus formas, que parecen converger y bailar en un mismo nudo. Si la ciencia de la literatura era esa – la de las condiciones del contenido; la de los múltiples sentidos “engendrables” por las formas; y no la del estudio del contenido en sí – entonces ambos apelan a un mismo retroceso infinitesimal del sentido, a una idéntica puesta en abismo de los predicados con el fin de saturar así su posibilidades formales. Si bien el primero lo ve mediante el asedio al realismo representativo, el segundo lo hace a favor de una ciencia excesiva, que se desborda a si misma y cuya representación crece cual coral, desatada. En cualquier caso ambos buscan cierta inteligibilidad de la forma derivada del exceso. Formas que nos permiten imaginar esa negrura infinita de los sentidos posibles del texto como un mancha o una falta imprecisa.

#### 6.4 La isla de Misima como tabú material

La cuestión de la referencia y su desplazamiento por parte del texto, la obra o el discurso, es sin duda una de las cuestiones centrales a Barthes que, siguiendo la estela de Brecht, culminaría con su famosa “muerte del autor” (Barthes 2009). De entre todas las veces que el autor ha escrito sobre la forma en que esa ausencia se vuelve factografía del “hecho exacto”, nos interesa una mención menor en la que Barthes alude a “los papúes” para arremeter contra la performatividad rigurosa que se tiene hacia los autores “muertos” (literal o metafóricamente impresos y “fijados” en el papel). Tradición de la que participa también el código académico:

*“Entre los papúes --dice el geógrafo Baron-- el lenguaje es muy pobre; cada tribu tiene su lengua, y su vocabulario se empobrece sin cesar porque, después de cada deceso, se suprimen algunas palabras en señal de duelo”<sup>305</sup>. Acerca de este punto, les damos una lección a los papúes: embalsamamos respetuosamente el lenguaje de los escritores muertos y rechazamos las palabras, los sentidos nuevos que acuden al mundo de las ideas”. (Barthes 2005:30)*

El lenguaje “entre los papúes” nos lo presenta Barthes como si se tratase de una cosa tangible. Un material que se puede modificar de un día para otro, en función de un deceso, donde el vocabulario se comporta como esos objetos queridos con los que algunas culturas funerarias rodean al muerto. Cosas que nadie podrá volver a usar en señal de respeto. Esta forma de entender las palabras se escapa de la narrativa occidental que nos cuenta lo larga y difícil que es la transición de una “lengua viva” a una “lengua muerta”, necesitando de generaciones o siglos de evolución para desterrar sus signos. Al contrario, el geógrafo remite aquí a una cultura donde la edición del lenguaje es inmediata y constante. Una edición que tiene efectos materiales y sensibles sobre la realidad, la muerte y el nombre como lo tiene un guión en proceso durante la producción de una película: susceptible de corregirse el día del ensayo general o minutos antes del inicio del rodaje.

Esta toma de conciencia de las palabras como cosas que se manejan más allá de su significado, en su forma y mediación con el mundo – en su dar forma al mundo –, es en última instancia lo que nos permite pensar en el lenguaje como algo que siempre va ligado a lo sensible, por muy riguroso que sea el contenido conceptual; por muy científico o filosófico que sea el contenido expresado en ellas. Estos ejemplos debilitan entonces la supuesta separación entre la retórica de los sentidos y el discurso más analíticamente neutro. Se eleva en la descripción de “los papúes” cierta parataxis

---

305 La nota original lee: E. Baron, *Geographie* (Classe de Philosophie, Ed. d l'Ecole, p.83). La cita también puede verse online en: <http://icp.ge.ch/po/cliotexte/xe-siecle-colonisation-decolonisation-tiers-monde-civilisations-ex-tra-europeennes/aborigenes.geographie.html> (consultado 1/1/2015)



o sintaxis primitiva no-subordinada que cómo bien ve el autor, no “embalsama” ni “rechaza” “los sentidos nuevos” sino que es igualdad profunda entre la experiencia del mundo y la representación lingüística: una referencialidad que no es directa sino distancia y rodeo; que no es positiva sino negativa y ausencia, supresión de los significantes que supuestamente pertenecen a cada cosa o cada significado.

Algo parecido a esto le sucede en la cita al “geógrafo Baron”, quien en la nota al pie aparece señalado como autor de la *Geographie*. Este detalle, tan propio de la performatividad del conocimiento, parece no formar parte del “orden de lo notable” y su única función sería la de denotar al autor y darle efecto de realidad a una frase citada. Decir: “esto es lo que realmente dijo un geógrafo sobre los papúes” provoca cierto silogismo o reflejo que implica “esto que dijo un geógrafo sobre los papúes es real”. Así, en la nota al pie como en el detalle insignificante siempre se eleva el coste de la narración al mismo tiempo que se reduce la distancia con la referencia. En efecto una búsqueda relativamente sencilla localiza en la figura del geógrafo a Étienne Baron al responsable de una serie de manuales escolares de secundaria que editaría Éditions École et Collège (1938) en el periodo de entreguerras y que más tarde reeditaría Magnard (1945-48). Sin embargo, más allá de lo entrañable de ver a Barthes citar un libro escolar para dotar de imágenes a su semiótica – y que, dadas las fechas de publicación, bien podría haber formado parte de su propia colección de imágenes de infancia – se hace irrefrenable ahondar siquiera un poco más en el modelo lingüístico de “los papúes”, tan genéricamente citados y comprobar a qué tipo de formas referenciales nos lleva su tradición léxica y mortuoria.

Desde el terreno de la lingüística comparada, Gary F. Simons<sup>306 307</sup> (1982) ha descrito una situación algo distinta a la sugerida por Baron: al parecer la manera en la que los nativos lidian con la pérdida de referentes sociales se asemeja más a aquello que Barthes intuye irónicamente, como una relación de alteridad con el mito, que al empobrecimiento del lenguaje en sí. Para Simons “el efecto potencial” de estas prácticas sobre la historia local del lenguaje es muy significativo dado que en las lenguas austronesias<sup>308</sup>, “cuando una palabra se convierte en tabú sus usuarios deben cambiar la forma en la que es pronunciada o directamente reemplazarla” (Simons 1982:157). Al contrario de como preveía Baron, no habría entonces una situación de empobrecimiento léxico como un lenguaje en constante proceso de reinención y recombinación formal y superficial de una gramática más

---

306 “Word taboo and comparative Austronesian linguistics” G. F. Simons, en (1982) *Accent on variety: Papers from the Third International Conference on Austronesian Linguistics*, vol. 3, Aniran Halim, Lois Carrington and Stephen A. Wurm (eds.), Publicado por Australian National University, Canberra. La traducción de las citas de Simons es mía.

307 No confundir con Gary Simmons, artista plástico americano.

308 El término fue acuñado por el alemán Wilhelm Schmidt y deriva del latín Auster, viento del sur o viento austral, y del griego nêsos, que significa isla. Según la wikipedia el nombre está bien escogido pues la mayoría de las lenguas austronesias se hablan en islas, salvo el malayo y las lenguas chamicas, que son nativas del continente asiático. [http://en.wikipedia.org/wiki/Austronesian\\_languages](http://en.wikipedia.org/wiki/Austronesian_languages) [consultado el 1 de enero de 2015]

profunda e insondable.

Las lenguas austronesias son aquellas derivadas de los pobladores originales de la isla de Taiwan y se extienden actualmente al ámbito geográfico del sudeste asiático, gozando del carácter de familia lingüística ancestral, pareja al indoeuropeo o al afroasiático, incluyendo entre sus 1276 lenguas<sup>309</sup> al malayo, la octava lengua más hablada del planeta<sup>310</sup> [Fig.6.3]. Pawley (1975) ha señalado que pese a su integración como familia lingüística, la variedad y disparidad del vocabulario dificulta el rastreo etimológico de cada término pues “estos lenguajes comparten muy pocas palabras entre sí y entre otras lenguas dentro de la familia”, siendo lo que las atrae entre sí los “parecidos fuertes con el subgrupo oceánico en cuanto a gramática se refiere” (Pawley 1975:485,489). Esta complejidad *genético-gramatical* – sumada a la ausencia de una documentación escrita de la lengua – ha quedado también reflejada en los trabajos histórico-etimológicos de Blust (1980, 1981, 1990) en los que se describe la imposibilidad que hubo a principios del s.XX de aplicar los modelos comparativos propios del Indo-Europeo, con la consiguiente creación de sistemas fonológicos experimentales sucesivos y nunca del todo concluyentes, siempre sujetos a cierto margen de error (Blust 1980). Otros estudios más localizados, como el de Holzknecht (1988) sobre los cambios lingüísticos en la familia Markham, nos sugieren además la imagen de una lengua cuya etimología no sólo no es lógica y linealmente evolutiva – como le sucede a las lenguas grecolatinas – sino que se quiebra constantemente, interrumpida por factores tan espontáneos como lo es la muerte y la consecuente prohibición del nombre propio. No en vano es precisamente de la familia de lenguas austronesias de donde proviene el término tabú: una palabra que el inglés tomó prestada “al parecer traída de Tonga por el Capitán Cook”, y cuya voz original es “*tapu*” en proto-polinesio, o “*tampu*” en proto-oceánico oriental (Simons 1982:217) – y que son a la vez sinónimos de lo “sagrado” y lo “prohibido”<sup>311</sup>.

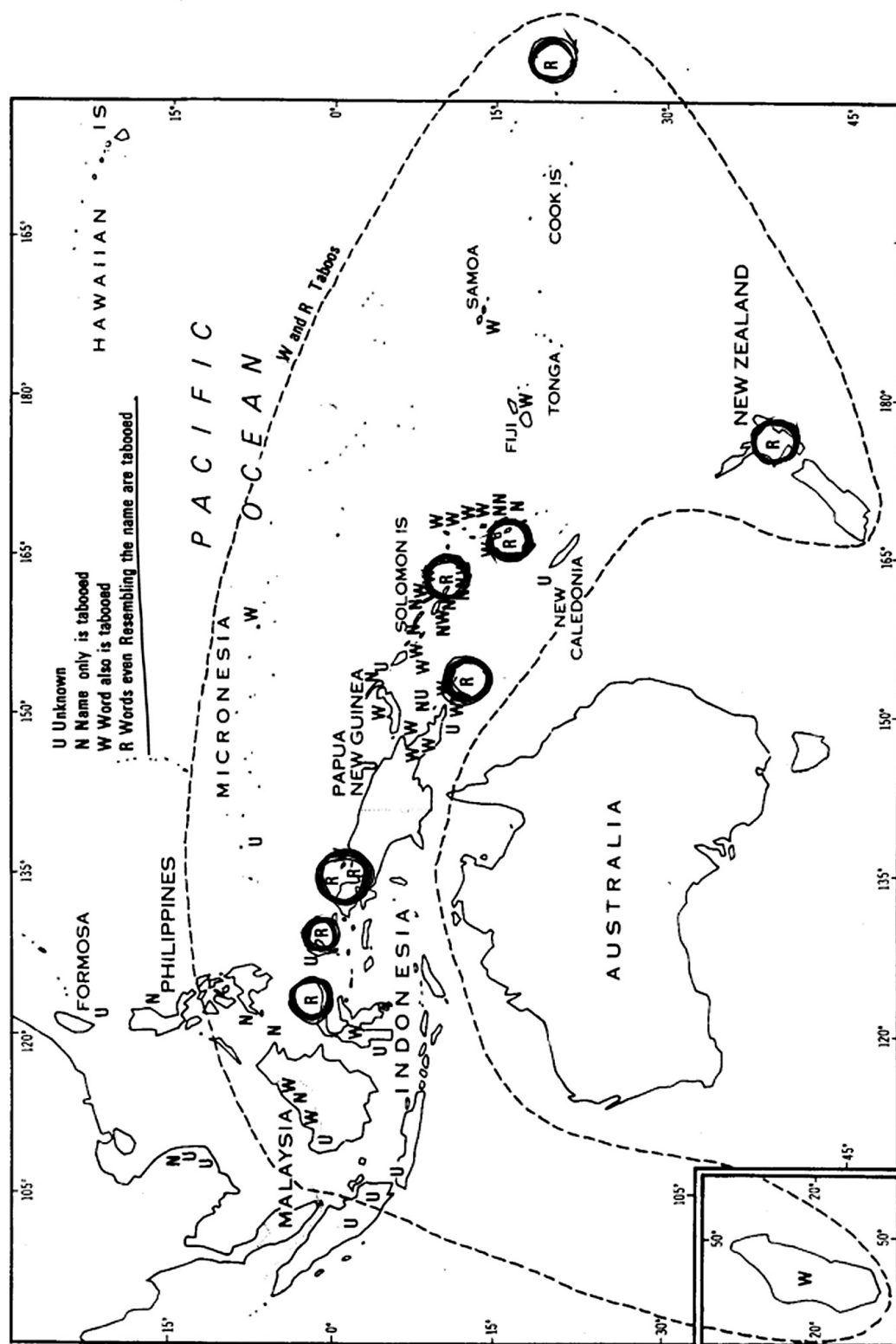
Si volvemos a Baron, lo que el geógrafo parece ignorar en su cita es precisamente eso que apunta Holzknecht (1988), y es que en la zona geográfica del Golfo de Huon, a la cual pertenece la subfamilia Markham, las palabras eliminadas al deceso de cada miembro de la tribu empiezan casi siempre por la prohibición del nombre propio del fallecido. Este tabú del nombre es, dentro del amplio espectro de prohibiciones por isla o tribu, una de las normas más extendidas dentro de las lenguas austronesias y quizás uno de los aspectos comunes, si bien no lingüísticamente determinantes, sí culturalmente identitarios para muchas de las regiones en donde se practica. El principio básico detrás del tabú del nombre tiene que ver con que el nombre de ancestro se encuentra asociado a

309 Es la segunda familia lingüística con mas lenguas, seguida de lejos por el indoeuropeo con 585. Dentro de este ámbito geográfico Nueva Guinea sería la región más diversa, comprendiendo del orden de entre 750-900 lenguas.

Fuente: Glottolog: <http://glottolog.org/>

310 «Language family trees. Austronesian» en Ethnologue.com <http://www.ethnologue.com/browse/families> (consultado el 1 de enero de 2015)

311 <http://www.etymonline.com/index.php?search=taboo&searchmode=none> (consultado 1/2/2015)



Map 7: Name taboos as word taboos

la 'esencia' de éste, lo que implica que no sólo el nombre, sino el uso de un término o palabra asociada a ese nombre "puede infringir el carácter sagrado del ancestro" (Keessing & Fifi'i 1969:159). El tema se pone aún más interesante si además tenemos en cuenta que en ciertas islas como la de Malaita "los nombres propios se construyen normalmente de palabras comunes"<sup>312</sup>, lo que hace que "no sólo decir el nombre se vuelva tabú sino también el uso de esas palabras comunes que pueden estar dentro del nombre" (1982:161)<sup>313</sup>.

Sabemos que en la metodología de la vieja crítica encuentra Barthes a "un partido conservador que consiste en no modificar en nada la separación y la distribución de los léxicos" y que "le concede a cada disciplina (noción de hecho puramente académica) un pequeño territorio del lenguaje, un *lugar* terminológico del cual es prohibido salir" (Barthes 2005:31). Esto es, la disciplina es también el lugar donde el afuera es tabú. Frente a esto, "los papúes" no sólo parecen darnos la lección acerca de cómo no embalsamar las palabras de los ancestros, como afirma Barthes, sino que sus palabras guardan una referencialidad que es de naturaleza múltiple, pues son el nombre propio y a su vez una palabra de uso común que denota y describe la realidad cotidiana más allá de la referencia personal. En rigor, ellos también embalsaman pero lo que embalsaman es la forma, la palabra, y fuerzan la multiplicidad de los sentidos: impiden el uso de una determinada forma de mencionar a alguien, por respeto a lo que ese alguien significa, y eso obliga a llamar a todo lo que se parece a la forma de ese alguien de otra manera. Es decir, la delimitación del contexto, de "un territorio del lenguaje" no es en las lenguas austronesias un lugar del cual esté prohibido salir sino que es creación de un vacío referencial, un refuerzo entre signo y significado que actúa como la succión de una ventosa, excluyente por afuera, a cuyo interior está prohibido volver a entrar y cuya prohibición rigurosa fuerza la multiplicación de sinonimias aumentando la plasticidad de la lengua. El tabú del nombre propio, que esa su vez palabra común, obliga a rodear lo que "ya no es" con nuevas acepciones: no hay tanto una supresión de palabras cualquiera "en señal de duelo" como una supresión del referente, del nombre propio que es también común. Se decanta un respeto que es ausencia y acicate para la multiplicidad de sentidos; de nuevo esa "desilusión referencial" negativa y creativa, pero ahora también materializada. Una resistencia material con el lenguaje que multiplica sus sentidos y hace saltar los significados. En este caso no hay simulación sino obligación a rodear física y plásticamente al muerto y a su significante, y convierte al referente en un impulso gramatical gutural e impronunciable de sentidos imprevistos: no es que le permita al muerto la posibilidad de ser malinterpretado, como reclama Barthes, sino que establece un sistema que obliga a la referencia a dar

---

312 En la isla de Owa como en la de Misima que analizamos más adelante: "Words even resembling the name are tabooed. For instance, Mafuara means stranger. Any name or word beginning with ma is also taboo if one's taboo relative is named Mafuara, words such as mafe (flower), mawa (hard), and so on. (Simons 1982:206)

313 Algunos casos son más extremos como el de la isla de Roglai: "All names must be nonsense. Furthermore, a name of either a living or a dead person cannot be given to another. Lee reports, "I know one example of a child's name that had to be changed because an old woman came down from the mountains to a refugee settlement and this child had the same name as hers" (Simons 1982:195)

sentido a aquello que no era ni significaba en vida.

Nos interesará entonces ahondar en los modos de sustitución y reemplazo como modelos críticos y performativos de la referencialidad académica. En el caso de la isla de Malaita, Simons abunda en los datos proporcionados por Keesing y Fifi'i sobre la manera en la que sucede esta reinvencción cotidiana del lenguaje, lo que nos puede servir de introducción a su glosa posterior:

“Los métodos más comunes de formas de reemplazo para las palabras tabú son el desplazamiento semántico de una forma existente (sea por analogía, metáfora, o una relación genérico-específica), la sustitución de la forma por medio de una similaridad semántica o de un solapamiento, tomar prestado de otra lengua malaita o del inglés *pidgin*, modificar la forma prohibida fonológicamente, inventar una frase o circunloquio descriptivo, o usar una derivación alternativa morfológica de la misma base” (Keesing y Fifi'i 1969:166-168) (Simons 1982:162)

A estas formas de invención léxica se suman las descubiertas en el trabajo de diversos autores, de las cuales destacan por su singularidad la de la caricaturización, la articulación de nuevos compuestos y la deformación fonológica y morfológica en forma de “reordenación de sílabas, sustitución de fonemas o adición de afijos sin sentido” (Simons 1982:171). También se nos recuerda que los efectos del tabú no deben presuponer una mayor velocidad en la creación de vocabulario: al contrario, “el factor de sinonimia” alega Simons, “puede de hecho trabajar retardando en lugar de acelerando el ritmo de cambio léxico en algunos casos” (1981:191). Sucede que llegado el punto en el que se cuenta con un número abundante de sinónimos preexistentes la innovación léxica deja de ser necesaria – algo que parecen confirmar otros estudios posteriores (Holzknecht 1989:58,60). Pero así también ocurre que “cuando una palabra es tabú, un sinónimo toma su lugar en el uso cotidiano; y cuando ese sinónimo también es tabú, la palabra original puede haber perdido la razón de su prohibición y en algunos casos “volver a ocupar su lugar”, produciendo un ciclo de alternancia sin ser reemplazadas del todo (Simons 1982:191). Simons termina alegando que sería necesario un estudio más profundo para determinar el ritmo y velocidad de estos cambios, pero que en todo caso ya sea “el *reviva*” de formas léxicas aletargadas o “el reemplazo” de una por otra, no está en duda el “efecto del tabú en la generación de sinónimos, dobletes y cambios fonéticos irregulares” (191) sino la velocidad con la que lo hace.

Dos cosas notables parecen aflorar en el trabajo del lingüista. En primer lugar el trabajo de Simons es fundamentalmente –salvo en el caso de la isla de Santa Cruz de la cual cuenta con información de primera mano– lo que en lengua inglesa se denomina como *survey*: una glosa, lista o sondeo de investigaciones realizadas por terceros – hasta un total de 75 islas de habla austronesia y de



unas 10 de hablas distintas – en lo que es un claro ejemplo de un conocimiento indirecto, surgido de la comparativa rigurosa de las formas resultantes de otros. Esto quiere decir que no es sólo un conocimiento que se apoya en la referencia al trabajo de los demás sino también un conocimiento que surge de la misma comparación entre ellos, que no profundiza tanto como coteja y compara, y que se relaciona. En segundo lugar – y como veremos en seguida – resulta muy curioso que muchas de estas fuentes originales – incluido el propio Simons – pertenezcan o estén relacionadas en su mayoría a misiones evangelizadoras, cuyo objeto es el de la diseminación de la cultura cristiana y el de la sustitución colonial de los referentes nativos, y cuya información lingüística proviene a menudo de los proyectos de traducción de la biblia al idioma local. Un factor que además, ya en la época en la que escribe Simons (1982), estaría mermando los efectos léxicos y morfológicos del tabú en muchas de las islas debido a la “cristianización” del nombre propio y la pérdida de conexión entre este y la palabra común (Tawala p.202<sup>314</sup>, Alu p.203<sup>315</sup>, Are Are p.205<sup>316</sup>, Big Nambas p.209<sup>317</sup>, Kwerba p.212<sup>318</sup>, Orokaiva p.213<sup>319</sup>).

Estos efectos se desglosan en Simons (1982) en aproximadamente nueve grupos principales, distribuidos desigualmente por las diferentes islas analizadas. En términos generales los tabús pueden ser referentes a (1) los nombres propios de los parientes políticos, (2) los nombres de los parientes consanguíneos, (3) el nombre del jefe o líder, (4) los nombres de los fallecidos, (5) tabú del nombre extendido a la palabra común, (6) palabras del lenguaje de caza, (7) palabras de lenguaje educado, (8) palabras de lenguaje secreto, u (9) otro tipo de tabú o prácticas relacionadas. El número de situaciones en lo que son aplicables las prácticas de cambio léxico descritas antes – caricaturización, creación de compuestos deformación fonológica – es entonces relativamente reducido. El autor precisa además que dentro de la categoría (5), relativa a la extensión del tabú del nombre a la palabra común, hay todavía si cabe una subcategoría aún más extrema en la que “las palabras que se asemejan al nombre tabú son también tabú” lo que permite que “palabras que rimen o palabras que comparten sílabas comunes, pueden convertirse también en tabú, dependiendo de cómo juzgue la similitud cada lenguaje” (Simons 1982:183). Y confirma que es en este 18% de los casos en donde podemos esperar “un alto impacto del efecto del tabú sobre los cambios del lenguaje” (Simons 1982:183)

De todas las islas donde este sucede en las estadísticas analizadas por Simons quizás el caso más

314 “With the advent of mostly European names, there is not much overlap”

315 “Sukina reports “All os of these practices will soon die out because of Christianity and because young people do not now accept and practice them”

316 “The common word is also tabooed. The name tabooing practices are dying out because of Christianity and other European influences”.

317 “Taboos on similar sounding words are dying out however”

318 “Taboos are strictly practised with the ‘earth names’ (indigenous names). However they are not practised with teh Christian (Indonesian) names.”

319 “People are beginning to rely more on Christian names which are not taboo”

interesante sea el de la isla de Misima, situada en el archipiélago de las Lousiades, Bahía de Milne, perteneciente en la actualidad a Papúa Nueva Guinea. Simons describe así dos de las características más notables en cuanto a los efectos sobre el cambio léxico:

“4. People in Misima have several names, at least three, but one of these is their ‘real’ name, and this name is strictly tabooed by everyone in an area when they die (essentially, in their home village which may consist of 200-500 people). The penalty for breaking the taboo is to pay valuables to the offended relatives. Close relatives in the same clan are allowed to say the name of the deceased but seldom do. When a person dies, the names of his namesakes must be changed. (Strong)

5. Words even resembling the tabooed name are also tabooed. In storytelling, if one’s in-law’s name sounds like the name of an island (for instance), one cannot name the island in the story. Rather one will refer to it in a roundabout way and then stop to check that the listeners understand which island is meant before continuing. As another example, Callister’s report that one of their acquaintances has an in-law with a name that sounds like the Dobu word for *big*, sinebwana. Whenever he sings Dobu songs with others, he must stop singing whenever he reaches this word, leave it out, and start up again on the following word. Because of the taboos on names of the dead, visitors from other villages must be careful to learn and avoid the tabooed words and names of their hosts. Synonyms are very common; Callisters report that there are five words for ‘fire’ in common use in the village where they live” (Simons 1982:203)

Por lo extremo del caso, Misima es probablemente el ejemplo más próximo a esa referencia que tanto Baron como Barthes hacían de “los papúes”. Debemos suponer que sus habitantes tienen interiorizada una relación material con el lenguaje que va más allá de la forma escrita o gráfica o de la lectura como acto representativo. El hábito común de reforma del referente añade aquí un factor plástico en tanto que poético, por el cual no sólo se evita mencionar lo que refiere directamente al muerto, al individuo, sino que se incluye todo aquello que “rima” con su forma referencial y toda palabra que fonéticamente recuerde al muerto. Sucede que mientras que en el poema occidental la rima limita el vocabulario útil y paradójicamente amplía su sentido, en el tabú de Misima la similitud fonética y la rima asonante son negativas, es decir, son canal de contagio para lo sagrado y lo prohibido. La poesía entendida en su dimensión más formal es en Misima un proceso social y performativo, en la que el cuerpo es también una cosa que define un límite asignificante, circunscrito a la forma vacía del sujeto fallecido, y con la que el lenguaje tiene que lidiar física y teatralmente<sup>320</sup>:

---

320 Es interesante pensar el tabú en Misima, y su traducción a las formas de conocimiento del arte, en términos teatrales tal y como los plantea Schechner. “drama is not a model of all human action, but of the most problematical, difficult, taboo, liminal, and dangerous activities. (Schechner 2009:243)

provocando cambios de signo, nuevos sentidos, orientaciones y direcciones de decir lo mismo. Una sinonimia por antagonismo fonético con lo sagrado, que finalmente tiene efectos sobre el significado pero de manera indirecta, negativa.

En Misima no es el significado – como sucede en toda interpretación de la intención autoral – lo que está ligado al referente sino una forma lingüística determinada, su objeto textual, la palabra, que afecta a todos aquellos significantes parecidos sin tener en cuenta si su contenido semántico, su significado se parece. Como una especie de sistema invertido a la ciencia de Caillois, en Misima se practica una mimesis negativa, o un *antidisplay* que recuerda al del pulpo vulgar: se busca camuflar la referencia al ausente pero no copiando sus formas – como hace el camuflaje y la magia simpática – ni buscando las correspondencias ocultas y menos evidentes de lo imaginario – como sugieren las ciencias diagonales – sino que lo hacen evitando todo posible parecido; busca mantener el significado del muerto sin mencionar nada que recuerde al muerto. Produce una lingüística diagonal, lateral: es *paralingüística* de lo que “está al lado”. Se rodea al significado de una nueva red de significantes disimilares, cuya elección está sujeta a la suerte arbitraria que determinan las formas canceladas. Los sinónimos que sustituyen al referente son miméticos, pero lo son de todas aquellas otras palabras que no saben que acabaran usando y hacia las que les empuja la fuerza repulsiva de una referencia que no pueden nombrar. De alguna forma Misima nos habla de un *parergon* de la referencia nominal, de una perífrasis eufemística<sup>321</sup> del nombre propio que en retórica también va asociado a cierta “censura verbal” propia “de la urbanidad” y “el respeto a lo ajeno” (Garavelli 2015:194-195). Una figura retórica que curiosamente se coloca al lado de la idea de la idea de definición pero que al mismo tiempo da cohesión en virtud de esa falta de contacto o rodeo<sup>322</sup>.

La realidad – o el efecto de ésta que se desprende de la fuente contrastada – es quizá menos florida. En el artículo original de Sandra Callister “Forgetting the names” (2000:219-223)<sup>323</sup> se aprecia que los diferentes patrones de cambio léxico quedan reducidos en su uso cotidiano a gestos más mundanos, como puede ser el respeto a la jerarquía familiar – que obliga a referirse a la pareja mediante alusiones indirectas como “el profesor”, “la madre de”, “la familia” o “nuestro respetado anciano” (220) – o de uso social – pues “mencionar el nombre implica un grado de intimidad en la relación” solo permitido a según qué pariente (221). Callister también confirma que los cambios en el vocabulario suceden fundamentalmente por préstamo de otras lenguas o de otras poblaciones cercanas, más que de la invención espontánea de términos nuevos. Un tipo de intercambio que se

321 El término no es mío sino de Galli de Paratesi (1964) en (Garavelli 2015:194)

322 “la lingüística textual se ocupa de la perífrasis como procedimiento sustitutivo, y, por ello, como elemento de cohesión en el interior de un texto. Desde un punto de vista pragamático la retórica de la perífrasis interesa por sus relaciones con la enciclopedia (el conjunto de conocimientos acerca del mundo) del hablante y del destinatario del discurso” (Garavelli 2015:198)

323 Contenido en su tesina de máster posterior *A cord of three strands is not easily broken: Birth, death and marriage in a Massim society* presentada en el 2000 en la MACQUARIE UNIVERSITY, Sydney Australia

ha visto incrementado por la movilidad creciente que han traído las misiones en los últimos ochenta años (222), pero que en ningún caso ha mermado la prohibición sobre el nombre propio, cuyo uso público y social seguiría estando restringido a tan sólo dos ocasiones: cuando se toma juramento solemne en público y cuando el hechicero llama a un espíritu para mandarlo salir de otro cuerpo (223).<sup>324</sup>

Llegados a este punto es interesante detenerse sobre la naturaleza de estas fuentes. Bill y Sandra Callister son un matrimonio de misioneros pertenecientes a la congregación evangélica de la North Rocks Community Church<sup>325</sup>, sita en las afueras de la ciudad de Sydney, Australia<sup>326</sup>. La pareja llegó a la isla de Misima en 1978 con la intención de estudiar la lengua, traducirla y producir un diccionario bilingüe [Fig. 6.4] y finalmente traducir el Nuevo Testamento al misimano, algo que como hace notar Michael Rynkiewicz (2012) suele llevarle a los traductores bíblicos del orden de unos veinte años – lo que en los Callister no fue una excepción<sup>327</sup>. De su misión, aún activa<sup>328</sup>, cabe reseñar dos anomalías referenciales que pueden ser de utilidad para reforzar esa imagen seminal y concreta de la complejidad referencial.

En primer lugar sucede que, siguiendo la tradición del SIL<sup>329</sup>, el Nuevo Testamento en misimano

---

324 Una de las características más llamativas descritas por Callister es que la duración de un tabú en la memoria colectiva tiende a durar entre tres y cuatro generaciones antes de ser olvidado (Callister 2000:222-3). Esto se sustenta sobre una interesante tradición que consiste en el uso de los “tocayos” como cadena de transmisión del recuerdo sobre uno mismo: teniendo en cuenta que cada habitante tiene varios nombres y que uno es el “real” –esto es, aquel que tiene sobre él la prohibición de ser mencionado en según qué condiciones– parece ser una práctica común el que los tíos, las tías o los primos bauticen con su nombre “real” a los recién nacidos, estableciendo una relación que recuerda a la de ahijado y padrino. Esto perpetua su recuerdo una vez fallecen y convierte al nombre en algo parecido al apellido, que casi nunca se nombra pero contiene un determinado legado, sólo que funciona en el sentido invertido de su ausencia. Callister comenta un caso muy curioso en el que además parece haber cierta recursividad no sólo de nombre sino en el lugar jerárquico que uno ocupa en la familia: “Masi nombró al hijo de su tía materna como tocayo (es decir, Masi), este hombre, en su lugar pasó el nombre al hijo de su propia tía materna. El portador original del nombre está ahora muerto. El nombre del segundo en la línea solo puede ser mencionado por los miembros de su clan mientras que el resto se refieren a él por su mote Enatu. El tercero en la línea es ocasionalmente referido como Masi, pero sólo por los miembros del clan familiar”. (Callister 2000:222-223) La traducción es mía

325 La congregación pertenece a la Uniting Church in Australia: “The Uniting Church in Australia (UCA) was established on 22 June 1977 when most congregations of the Methodist Church of Australasia, the Presbyterian Church of Australia and the Congregational Union of Australia came together under the Basis of Union.” Curiosamente esta iglesia es percibida como “liberal y progresista”: “The Uniting Church in Australia is widely considered and often described as being a progressive-liberal church, ordaining gay people and women, and supporting progressive causes.” [fuente wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Uniting\\_Church\\_in\\_Australia](http://en.wikipedia.org/wiki/Uniting_Church_in_Australia) (consultado 1-2-2015)]

326 <http://www.northrocks.org.au/NRCC%20Admin%20Docs/AboutUs.aspx> (consultado 1-1-2015)

327 Dice Rynkiewicz: “In 1998, I was privileged to witness a triumphant parade as copies of the New Testament in Misi-man, the *Bateli Vavaluna*, were carried on the shoulders of elders down the road to the church, with villagers and visitors dancing alongside”.

328 Escribe Sandra Callister: “We have about 300 more languages to go in PNG. Bill and I on a daily basis interview all the language teams as they come back from furlough, talk with those who have special issues, respond to emails from both inside PNG and outside the organisation (people looking for information, etc), and work with the other directors to plan and direct the whole operation here.” en <http://www.northrocks.org.au/mission/callisters/default.aspx> (consultado 1/1/2015)

329 SIL International inicialmente llamado “Summer Institute of Linguistics”, comenzó como un pequeño curso de verano práctico en Arkansas, en el año 1934, para misioneros, del cual Gary F. Simmons es actualmente su Chief Research Officer. Es una de las instituciones evangélicas que financia la actividad de los Callister, junto a su extensión posterior la Wycliffe Bible Translators. La reputación de ambas instituciones ha sido puesta en entredicho en numerosas ocasiones, especialmente en Latinoamérica donde se les ha acusado de colaboracionistas del gobierno americano durante la Guerra Fría, apoyando movimientos contrainsurgentes en diferentes países de América del Sur y habiendo sido expulsados de países como Ecuador, Brasil, México y Panamá con actividad reducida en Colombia y Perú, aunque en la actualidad parecen haber retomado gran parte de la actividad en esos países. <http://www.sil.org/biography/gary->

<b>iyahe</b>	here	<b>iyaho/yoho</b>	there
<b>ula/uleya</b>	to/in/at the bush	<b>hogaa</b>	to the sea

**luwaluwana/nuwanuwana** in the middle of



### ➤ 3.10 Descriptives

The words given below are all verbs. See Adjectives 5.7 to find out how to make adjectives from verbs.

<b>beyaunana</b>	old, long ago	<b>vavaluna</b>	new
<b>bila</b>	wet	<b>kevakeva</b>	dry
<b>but</b>	blunt	<b>imu</b>	sharp
<b>esowal</b>	slow, late	<b>mweyaha</b>	light, fast, easy
<b>pulowan</b>	heavy, difficult	<b>pweyata</b>	weak, lazy
<b>gasisi</b>	strong, hard	<b>meimei</b>	soft, graceful
<b>kalakalas/waiwai</b>	hot	<b>tultul</b>	cold
<b>hogahoga</b>	sour	<b>luvi</b>	sweet
<b>nak</b>	bad, evil	<b>waisi/waina</b>	good
<b>molu</b>	well, healthy, alive	<b>aliga</b>	dead, withered

### Examples of Usage

**I waisi.** "That's good/okay/alright."

**E, gegewema ha molu.** "Yes, we're all well."



completado por los Callister en 1997, *Bateli Vavaluna*, no incluye sus nombres ni los de nadie perteneciente al equipo de traducción (Rynkiewicz 2012:57). Curiosamente es precisamente este dato, que no está presente en el libro, el único que nos permitiría a nosotros llevar a cabo una serie de acciones que nos conducirían a obtener un libro totalmente ininteligible.

Por otro lado, y aconsejados por el equipo de colaboradores nativos, los Callister decidieron en su momento representar a Belcebú con el nombre local de *Tamudalele*, el “espíritu maestro del *puri-puri* (hechicería) que convoca a los *olal* (hechiceros) al *Walaya* (lugar secreto) para enseñarles sus conjuros y planear sus ataques” (Rynkiewicz 2012:144) algo que no hicieron sin embargo con el dios local *Yabowaine* y *Yavé*, que si fue traducido como “*Yehoba*”. Rynkiewicz describe este tipo de decisiones como algo habitual en los traductores bíblicos que generalmente “sospechan de las narrativas locales” y buscan “rastros del espíritu santo” que permitan encontrar patrones de semejanza convenientes para la traducción (2012:144).

Lo que se desprende de todo este entramado de complejas redes culturales y religiosas es un nuevo desarreglo del orden de la representación que parecía superado. Emerge la idea de que detrás de la referencia insignificante, esa que nos permite a través de Barthes articular una crítica a las formas de referencialidad occidentales, subyacen unas fuentes de conocimiento cuya procedencia es tan problemática como familiar y cuyas filiaciones institucionales han de quedar relegadas a notas al pie – que es lo más próximo a un tabú confesable en lo académico. Es en ese principio de repliegue donde se produce un mimetismo imposible entre un pensamiento en imágenes que aboga por la interpretación desligada de un origen autoral y una función evangelizadora que desplaza la narrativa religiosa autóctona de manera parcial e interesada. Para Zizek, de la mano de Lacan y Kant, es en este tipo de aberraciones –lo que él denomina “visiones de paralaje”– sobre las que incide la “ilusión transcendental” kantiana:

“la ilusión de poder usar el mismo lenguaje para dos fenómenos que son mutuamente intraducibles y que sólo pueden comprenderse en una especie de visión de paralaje, que constantemente desplace la perspectiva entre dos puntos para los cuales no hay mediación ni síntesis posible. No existe, por lo tanto, relación ni espacio compartido entre ambos niveles: a pesar de estar estrechamente conectados.” (Zizek 2006:11)

---

f-simons / [http://en.wikipedia.org/wiki/SIL\\_International](http://en.wikipedia.org/wiki/SIL_International) / [http://es.wikipedia.org/wiki/SIL\\_International](http://es.wikipedia.org/wiki/SIL_International) (consultados 1-2-2015) Para una bibliografía algo más extendida sobre las actividades más dudosas de la organización SIL ver: HVALKOF, Søren; AABY Peter, eds. (1981), *Is God an American? An Anthropological Perspective on the Missionary Work of the Summer Institute of Linguistics*, Copenhagen/London: (A Survival International Document, International Workgroup for Indigenous Affairs / STOLL, David (1982), *Fishers of Men or Founders of Empire? The Wycliffe Bible Translators in Latin America. A US Evangelical Mission in the Third World*, London: Zed Press, / HART, Laurie K. (1973), “The Story of the Wycliffe Translators: Pacifying the Last Frontiers”, NACLA’s Latin America & Empire Report VII (10) / COLBY, Gerard; DENETT, Charlotte (1995), *Thy Will Be Done: The Conquest of the Amazon: Nelson Rockefeller and Evangelism in the Age of Oil*, Harper Collins,

El referente bibliográfico y su crítica posestructural se reencuentran en la alusión “a los papúes” con ese origen etimológico del conocimiento académico – con el *biblios* griego pero también con lo ‘bíblico’ escolástico de la que deriva la universidad – y cuya lógica es precisamente la que ambos, papúes y posestructuralistas, se afanan en suspender. Se produce en su puesta un abismo una nueva imagen del conocimiento referencial, una verdadera *biblio-grafía* o imagen bibliográfica que es ausencia material y que ata en un mismo nudo vacío, optimista y fatal, a las prácticas coloniales más dudosas con el posestructuralismo más dogmático.

Para los antropólogos Fleming y Lempert (2011) el performativo de John Austin depende en gran medida de las condiciones del contexto – las llamadas “condiciones de felicidad” – para tener un sentido. Sin embargo la performatividad del tabú no responde a esa misma lógica. El tabú funciona al margen de la intención de los participantes o la autoridad institucional, y lo hace como expresiones “prefabricadas” o “*readymades*” que contienen en sí mismas su propio contexto, como si éste estuviera enrollado y se desplegara en el acto de ser nombrado (Fleming y Lempert 2011:6). A diferencia de un performativo como el del matrimonio, que necesita de una autoridad civil o religiosa, de testigos y de un consentimiento por parte de los contrayentes para surtir efecto, una palabra prohibida o malsonante tiene también efecto cuando es referida indirectamente y corre el riesgo de ofender aún cuando es citada en boca de otros o cuando es meramente sugerida. Esto concuerda con la definición de tabú que dan Fershtman, Gneezy y Hofman (2011) por el cual éste es generalmente considerado como una acción impensable, algo que no debe ser ni tan siquiera imaginado, y que establece algo así como una “policía mental”, “que gobierna no sólo el comportamiento humano sino también sus pensamientos” – aquello que no llega a decirse (Fershtman, Gneezy, Hoffman 2011:140). Podemos entender esto mejor cuando en el contexto de una investigación doctoral se sugiere hacer un análisis crítico de la cuestión referencial – siendo ésta una de las cuestiones tabú dentro del marco de un aprendizaje académico y científico. La mera mención de esta problemática, la mera imagen de una relación alternativa con el referente, o la propuesta de que una fuente como la de los Callister conviva en igualdad con Barthes, por ejemplo, inevitablemente hace saltar las alarmas y alienta la sospecha<sup>330</sup>. Incluso cuando no haya intención de incurrir en ello, su enunciación, su balbuceo, genera hacia el escritor o aspirante un principio de desaprobación y lo que es más interesante, aumenta contra sí la dureza del sistema de validación y falsación. Se activa esa policía del pensamiento crítico, de la que hablan Fleming y Lempert – como si hubiera en la posibilidad de demostrar las incongruencias e impurezas de la forma referencial cierta persistencia arquetípica de lo que es sagrado o inmencionable.

---

330 Si bien este no es un dato contrastable ni demostrable, si me parece conveniente resaltar que durante el proceso de investigación he podido comprobar como la mera mención del caso de Misima y el de las organizaciones evangélicas relacionadas suele tensar la conversación y elevar las sospechas de ciertos colegas.

Analizando las comunidades Korowai de Papúa Occidental Rupert Stasch (2011) ha resumido los efectos del tabú en las culturas austronesias como una “lógica paradójica” que “logra la intensificación relacional a través de la restricción relacional” (Stasch 2011:101). O lo que es lo mismo, omitir el nombre es indicativo de una atención a “lo otro” que aumenta la intensidad de nuestra relación con éste a través de la no presencia de su signo. A diferencia de los Callister, Stasch es antropólogo, Ph.D, y profesor en la UC San Diego, pero paradójicamente su trabajo más reciente (Stasch 2009) se vuelca en la creación de una etnografía de los Korowai en torno a cómo hacen de las “formas de la otredad” el foco central de sus relaciones sociales: el autor describe una comunidad que crea lazos no a través de aquello que les une sino precisamente de aquello que les divide. En un número de *Anthropological Quarterly* editado conjuntamente – en el que colabora Stasch – Fleming y Lempert (2011) añaden que este tipo de métodos “irónicamente generan entropía”, “desestabilizando el principio de contención que persiguen” (Fleming, Lempert 2011:8). Sugieren que “la omisión de formas propia del tabú verbal refleja la idea de que el poder performativo de las formas reside en los propios signos materiales”, “en la sustancia material del signo en sí mismo” (Fleming Lempert 2011:9-10).

Mientras que en el tabú la relación material con el referente se intensifica cuanto más se evita mencionarlo, en el conocimiento se empobrece su inteligibilidad cuanto más queremos acercarnos a su objetividad referencial. Cuanto más precisos y objetivos queremos ser, más difícil es comprender lo que se quiere decir. Se conjura una materialidad negativa del texto que podríamos calificar también como su materia oscura: una realidad que no podemos percibir mirando directamente al referente – por que ignora la totalidad inconmensurable de su esencia – pero cuya no-presencia rellena todos los vacíos prohibidos, los rodea y les da forma, configurando los límites de lo que podemos comprender de él. Se hace esencial entonces la pregunta de “en que circunstancias especiales el dilema de violar ese tabú puede ser práctico y real” (Fershtman, Gneezy, Hoffman 2011:159). Como en el teatro, se trata de imaginar un modelo en el cual la relación con la referencia sea siempre una tentativa con lo prohibido; pensar que “gran parte de la diversión de un ensayo [rehearsal], reside en intentar aquellas cosas que quizás nunca se enseñen, una manera de actuar lo prohibido” (Schechner 2009:237)<sup>331</sup>. Así, las condiciones materiales del referente Callister, de “los papúes” o de los Korowai son en rigor tan integradoras – o integristas – como lo son emancipadoras y críticas: atraen sobre sí, cual estrella colapsada, un vacío inexpresable que se puede conocer y produce conocimiento, no ya inédito sino impredecible, a partir de sus alrededores, de su sinonimia y de los excesos de sus contradicciones. En estos casos referente y signo conviven en un mismo lugar, es

---

331 La traducción es mía. En castellano se da la bonita y confusa coincidencia de que ensayo escrito y teatral comparten significante: ““A big part of the fun of rehearsal is in trying out what may never be shown, a way of enacting the forbidden” (Schechner 2009:237)

verdad, pero éste ya no es aceptado como efecto de realidad sino como imagen de complejidad: como un lugar de una oscuridad, gravedad y densidad infinita donde la representación no es la afirmación de lo hegemónico sino que es la pugna de los opuestos, la convivencia más fuerte y arriesgada del disenso: imágenes de esa gramática balbuceante, de esa ciencia literaria innombrable que copula con sus referentes para crear referencias impuras e imaginarias, a partir de la memoria y el recuerdo al ser fallecido<sup>332</sup>.

Los “Callister” son un matrimonio de misioneros, referencia de sí mismos, pero también son ya parte del sistema referencial negativo de la isla de Misima: paisaje de esas formas tabú del conocimiento forzosamente ignoradas por sus implicaciones morales o políticas. Serán, dentro de poco, cuando acabe este apartado, un nombre más a evitar. Ahora todavía son un rodeo, un sinónimo o un circunloquio; son producto de un tabú que evita mencionar uno de los objetos insignificantes de esta investigación, uno de los elementos nunca planificados en el índice y que emerge cada cierto tiempo entre las grietas el texto; son un performativo negativo, un acto ilocutivo del texto que evita referirse a un tipo de estudios que analizan las implicaciones de la expansión de occidente durante la modernidad. La ciencia de la literatura, de esa gramática de las formas y los cuerpos vacíos, se nos presenta como un sinónimo polémico y creativo de un tema que, de consensuado, está casi agotado en su corrección académica y política.

---

332 En relación a las citas o notas al pie, A. Grafton (1999) ha escrito : “The historical footnote is also connected with a second older form of annotation —one that provides precise references to the section of an authoritative text from which a given quotation in a later work comes. Such references rarely appeared in ancient literary prose, since the well-educated author cited texts from memory, not from books, often introducing a slight change to show that he had done so. Even the authors of works avowedly written as compendia did not always identify their sources precisely” (Grafton 1999:29)

**IV. PARTE 3. LA IMAGINACIÓN TEXTUAL:  
DE LA PARATAXIS INCONMENSURABLE A LA ALTERIDAD COMO MÍMESIS.**





## 7. La gran parataxis.

### Hacia una gramática de lo inconmensurable entre el texto y la imagen.

En su obra *Parataxis e hipotaxis* (1959) Eduardo J. Prieto describía la parataxis como “la forma más primitiva de ordenar los materiales expresivos” (1959:11) por medio de la coordinación y yuxtaposición de oraciones. El autor da cuenta de que esto no sólo tiene lugar cuando el grado de desarrollo cultural y social es escaso y las prioridades de esa sociedad simples e inmediatas, sino que también es inherente a un estado previo de lenguas como el latín, el griego o el romance. La falta de “madurez espiritual” de un determinado individuo o grupo social tiene un reflejo directo sobre las formas de comunicación y el lenguaje de esa determinada comunidad o cultura. En ese contexto, la lengua no es para el hablante un medio plástico sino un medio resistente: el hablante debe esforzarse para organizar los sintagmas, y la fluidez sintáctica es el producto de un arduo trabajo. Las relaciones que en la disposición paratáctica están dadas por el sentido, deben hacerse conscientes por un proceso de reflexión que permite la subordinación de los materiales expresivos (1959:12). Prieto añade que esta ordenación del texto muestra un estado de la lengua en el que cada una de las partes que el escritor trata de organizar conserva en buena medida su autonomía y vale por sí misma; que es fácil observar cómo, del acercamiento de núcleos originariamente independientes, surgen problemas de vinculación y coordinación recíprocas.<sup>333</sup> [fig.1] (incluir imagen del pasaje de Prieto)

El escrito continúa con el análisis de diversos textos latinos en los que se desglosan las diversas características sintácticas que dibujan una gradación progresiva del paso entre formas de escritura paratáctica<sup>334</sup> y el proceso de comprensión hipotáctico. Brevemente, la hipotaxis es la forma opuesta a la parataxis y la voz griega para la subordinación sintáctica. Aunque pueda resultar redundante, es importante hacer notar que la función subordinada se establece por medio de la relación de constituyentes sintácticos que no significan igual el uno sin el otro, posibilitando la transmisión de sentido complejo y mejorando la economía de la oración al poder suprimir elementos sintácticos innecesarios sin que el significado se vea alterado. En este apartado analizaremos la parataxis entre texto e imagen desde la perspectiva de la *phrase-image* en Rancière y del iconotexto en Liliane Louvel, para terminar centrándonos en el guión mudo, en el *hyphen*, cuya función es siempre la de articular una comunidad ambigua entre términos irreconciliables.

---

333 La práctica totalidad de este párrafo es una reescritura literal de apartados correspondientes a las pag. 11, 12 y 16 del libro escrito por PRIETO, Eduardo J. *Parataxis e hipotaxis* (1959) Rosario, Rep. Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía Letras y Ciencias de la Educación, Instituto de Lenguas Clásicas. Concretamente de la copia que la Profesora de lingüística de la Universidad Nacional de Tucumán Doña Klara Sterbik donó en fecha desconocida a una biblioteca también desconocida. [ver fig.2] (insertar aquí imagen)

334 En relación a la palabra “paratáctica”, es interesante apreciar que además del significado de “ordenar al lado” también se deriva de ella la idea de una “para-táctica” o “táctica lateral” o indirecta, al igual que sucede en el uso del prefijo en “para-militar”.

## 7.1 La Gran Parataxis.

Etimológicamente, la palabra parataxis es un término griego que significa ‘acto de colocar uno al lado de otro’, de *para*, al lado + *tassein*, ordenar (Butler 2003: 260-261). Tanto en la definición filológica del profesor Prieto como en su acepción lingüística, psicológica o psiquiátrica<sup>335</sup> la parataxis es entendida en cierto sentido como una falta en la comunicación, inherente a la génesis o estado previo de la lengua o como un síntoma de ciertos problemas de identidad o de identificación del yo con el otro en psiquiatría. No es necesariamente entendida en sentido peyorativo, pero sí como indicador de un cierto subdesarrollo o grado de elementalidad del campo sobre el que se aplica.

Como prefijo suelto, *para* es utilizado para definir funciones derivadas de la palabra a la que precede, generalmente en tono de defecto o anormalidad pero también, en menor grado, como afinidad. La R.A.E. lo define por igual y en una sola acepción como ‘junto a’, ‘al margen de’ y ‘contra’, lo cual no deja de resultar paratáctico en si mismo pues nos permite pensar el término en su composición y en sus formas, encontrando en el significado una reciprocidad y un cierto equívoco<sup>336</sup>. De igual manera la hipótesis de un conocimiento paratáctico flirtearía con el concepto de lo diagonal en Caillois o con la relación entre analogía y paradigma establecida por Agamben (2010)<sup>337</sup> pues en ambos casos lo que se propone es un conocimiento que surge lateralmente a un objeto o fenómeno. Un hacer que se ‘coloca al lado’ de las cosas, y que ‘coloca al lado’ a las cosas, provocando una determinada forma de hacer sentido sin un nexo o subordinación preexistente. Esto es también aplicable a las formas del texto y de la imagen si los pensamos como materiales expresivos equidistantes – sin nexo hipotáxico o subordinado, sin estar *sujetos*, sino como *objetos* de igual intensidad y significación. Como el balbuceo deleuziano, la parataxis torpe y de materiales expresivos hablaría, balbucearía “sino cosmos, la explosión del mundo: una infancia que no es la mía, que no es un recuerdo sino un bloque, un fragmento anónimo e infinito, un devenir que es siempre contemporáneo” (Deleuze, 1996:159)

Sobre esto – y a colación de la exposición *Sans commune mesure*<sup>338</sup> – Jacques Rancière ha escrito que la desmedida, lo incommensurable, no es sólo una característica del arte de nuestro tiempo, sino que la particularidad de esta falta de medida común es ser el hueco entre las presencias materiales y el significado (2007: 34)<sup>339</sup>. Nos recuerda que esta afirmación viene de una genealogía que va

---

335 Para el uso psicológico y psiquiátrico de parataxis ver SULLIVAN, Harry Stack *The Interpersonal Theory of Psychiatry* (1953)

336 Entender equívoco aquí en su sentido etimológico de “voz” o “voces” e “igualdad”, “similares”.

337 Ver citas de Agamben (2010) en subapartado 4.6

338 *Sans commune mesure: image et texte dans l'art actuel*, curada por Régis Durand, septiembre-diciembre 2002 en el Centre National de la Photographie, Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, y Studio national des arts contemporains de Fresnay.

339 De esta y de las demás citas de (Rancière, *The Future of the Image*, 2007) la traducción es del autor. Para esta investigación se usó la edición inglesa de Verso Books y así figura en las citas. Para la obra en castellano ver *El destino*

desde el encuentro imposible entre un paraguas y una máquina de coser en los surrealistas hasta la filosofía del hueco sublime entre la idea y la presentación empírica en Lyotard<sup>340</sup>, pasando por Benjamin o Adorno.

Como escribiera Anthony David (1998) en el Veinteavo Congreso de Filosofía de la Universidad de Boston, Lyotard describe la inconmensurabilidad entre razón e imaginación como un “diferendo” que hunde sus raíces en la cuestión de lo sublime. Así la lectura de Lyotard del sublime kantiano es “análoga a la colisión de dos juegos diferentes de lenguaje”, siendo el lenguaje de la imaginación paradójicamente el lenguaje concreto de las formas, de las medidas, mientras que la razón es la que habla una lengua infinita y sin forma (David 1998). Lo sublime no es entonces el tercer elemento que rompe la simetría irresoluble entre ambas sino una “sensitividad”, “un afuera del adentro” o un “abismo” entre ellas: en palabras de Lyotard, el sublime es “el transporte que conduce todo pensamiento (el crítico incluido) hasta sus límites” (Lyotard 1984:124). Una lógica que en la posmodernidad, y con la reproductibilidad técnica de por medio, se traduciría en la pérdida del sentido de la presencia, y de originar certeza, pero también en la ganancia de lo infinito<sup>341</sup>. Un doble juego en el que la “estética de lo sublime [...] hace las veces de enlace mediador entre la vanguardia y la cultura postmoderna” (David 1998).

No sorprende entonces que la propuesta de Rancière recuerde también a los dos encuentros imposibles que plantea Zizeken *Visión de paralaje* (2006), con el fin de ilustrar el principio de trascendencia en Kant. En el primer caso el autor relata que el arte de Kandinsky, Klee, Buñuel y Dalí pudo inspirar al anarquista Alphonse Laurencic a la hora de crear sus “celdas coloradas” y desarrollar métodos de tortura “psicotécnica” contra las tropas franquistas (2006:9). En la segunda se revela la posibilidad de que Walter Benjamin no se hubiese suicidado, sino que hubiera sido perseguido y asesinado por agentes stalinistas tras la publicación de sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Para Zizek, lo que comparten ambas anécdotas es que se vinculan por medio de “un cortocircuito imposible de niveles que, por razones estructurales, jamás pueden juntarse” (2006:10-11). Resulta imposible imaginarse cómo desde una postura estalinista puede entenderse el verdadero alcance de las *Tesis* benjaminianas como para mandar matar al autor alemán. Pero lo que sostiene a ambas historias en opinión de Zizek es una operación “homóloga a lo que Kant llamaba ‘ilusión trascendental’: la

---

de las imágenes (2009) Buenos Aires, Prometeo Editorial. Para la edición original ver *Le Destin des images*, París, La Fabrique, 2003.

340 “The incommensurability of reality to concept which is implied in the Kantian philosophy of the sublime.” J-F. Lyotard, “Answering the Question: What is Postmodernism?” in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 79.

341 “Images produced mechanically, like photographs, achieve a degree of verisimilitude that outmatches practically anything hand-produced, and for this reason one might conclude that photographs reinforce a sense of stability or reality to cultural forms better than “realist” styles of painting since the quattrocento. Yet photographs also have the potential for infinite production, and it is this sublime gesture itself which undermines any stability that their “hardness” of imagery might suggest.” (39) J-F. Lyotard, “Presenting the Unpresentable: The Sublime,” *Artforum* (Apr. 1982), 3.

ilusión de poder usar un mismo lenguaje para dos fenómenos que son mutuamente intraducibles y que sólo pueden comprenderse en una especie de visión de paralaje, que constantemente desplace la perspectiva entre dos puntos para los cuales no hay mediación ni síntesis posibles” (2006:11)<sup>342</sup>.

Sin embargo, mientras que para A. David – como para Lyotard – la respuesta posestructuralista a esta mancha irresoluble pasa por “librar una batalla contra la totalidad”; por “activar las diferencias” y por “prevenir el regreso, que él considera fatal, a las metanarrativas de la ilustración” (David 1998), que tanta desgracia y terror crearon en el s.XX, la operación – una vez sacada del marco discursivo del arte de vanguardia – adquiere una nueva veta de complejidad si lo ponemos a dialogar con el incommensurable de Rancière: para éste la pérdida de una medida común no significa que los medios del arte queden estancados, separados entre sí, sino que subraya que cualquier puesta en común, aún de las cosas disímiles, es hoy en sí misma una producción singular; “una producción que sólo es posible en la condición de confrontar, en su radicalidad, lo desmesurado de la mezcla” (2007:42). El sentido entre la imagen y el texto se crearía así por medio de categorías transversales que no existen, que no dividen sino que repican de manera asíncrona, buscando una coherencia propia, un ritmo interno, con aquello o aquel que las enuncia. Que el sufrimiento de Laocoonte no pueda ser traducido totalmente a piedra por Virgilio no significa que cada cosa tenga su lugar del cual no debe salirse; es decir, que hay un arte inconfundible de la palabra y otro de la imagen; que hay una forma del mito intraducible a la lengua de la piedra. Al contrario, lo que sucede para Rancière es que “cuando el hilo de la historia – esto es, la medida común que gobierna la distancia entre el arte de unos y el de otros – se deshace, no son simplemente las formas las que se vuelven análogas; las materialidades se mezclan inmediatamente” (2007:42)<sup>343</sup>.

Esta idea de singularidad entronca directamente con el conflicto entre especificidad y generalidad en el contexto de la investigación científica y artística – del que hemos dado cuenta en los apartados anteriores. Leída desde ahí, la estética paratáctica de Rancière no serviría a un multilingüismo de la forma artística ni a “la proliferación de universos paralelos, cada uno de los cuales habla su propio lenguaje intraducible” de Steyerl (2010), sino una sintaxis sin sentido que significa; un lugar común

---

342 Sabemos que en la contraportada de la edición inglesa de la obra mencionada de Rancière, Slavoj Žižek aparece citado en segundo lugar, junto a citas de Cahiers du Cinéma, Bookforum, Art Review y Thomas Hirschhorn. Su particular testimonio dice que “los escritos de Rancière ofrecen una de las escasas conceptualizaciones de cómo debemos continuar resistiendo”. En primer lugar es interesante hacer notar como este tipo de cita atiende a una relación con el autor diferente, casi en grado de confianza comercial y probablemente extraída de alguna bookreview o entrevista con el esloveno sin importancia significativa. En segundo lugar resulta difícil no pensar en la presencia de ese apoyo promocional como el testimonio material de otro encuentro imposible: el de esa “ilusión trascendental” – que ya de entrada es superficial en tanto que se da en la cubierta del libro – entre el caos indiferente de Rancière y la llamada a la resistencia ‘pop’ de Žižek. Ya no se trata de una mera imagen o de una especulación histórica como en los ejemplos introductorios a Visión de paralaje, sino la forma material de un libro, que versa sobre lo irrepresentable, conviviendo con la estética normalizada y representativa del best-seller; el simulacro de que un libro sobre filosofía de la imagen se venda como un hit de la cultura de masas occidental.

343 Debemos suponer que Rancière está respondiendo aquí al sempiterno conflicto entre las “artes hermanas”, la poesía y la pintura, planteadas ya en el famoso *Laocoonte* (1777) de Lessing.



sin espacio propio o un enorme palimpsesto à la *Histoires du cinema*, en el que las “peculiaridades” también se colapsan y se traducen forzosamente. No hay entonces una pluralidad de lenguas que no se entienden mutuamente sino una incompreensión cósmica, común a cualquier lengua, donde existe cierta comunidad y posibilidad de reconfiguración más amplia. En donde no nos entendemos es en donde nos encontramos. En donde no nos encontramos es donde nos entendemos. Una imagen que sin duda amplía la lógica del imaginario más oscuro planteada por R. Caillois a niveles que desbordan a su propia sistematización diagonal.

Así, el disenso, como es habitual en la filosofía política de Rancière, es entendido como empaste de una comunidad de diferencias. Para el autor las estructuras comunes del discurso, las historias o las opiniones, se ven abolidas “en favor de una gran yuxtaposición caótica, una gran mezcla indiferente de significaciones y materialidades” (Rancière 2007:43) que se parecería más a los errores de traducción de *google translate* que a la de la torre de babel artística que defiende Steyerl, por la cual cada tesis en arte debe ser un mundo propio. Dicho de otra forma, si bien hay un principio crítico en la “estética de la resistencia” de Steyerl esta cae rápidamente en una versión renovada del artista como genio; del que requiere de cuidados especiales. Esta llamada a una investigación ensimismada no podrá aportar conocimiento sino ilustrarlo, pues se adscribe a lo institucional aceptando, en nombre de lo subalterno, la caricatura histórica del artista encerrado en su mundo paralelo.

Si ahondamos en el análisis de Rancière – quien no deja de ser el autor de *El Maestro ignorante* (2009), en donde nos introduce a una serie de ejercicios prácticos y aplicados de esa forma epistemológica de la ignorancia emancipada<sup>344</sup> – estaremos ante una herramienta estética que recupera el conocimiento comunitario de lo inconmensurable: la idea de que el saber se obtiene a partir de una igualdad de las diferentes inteligencias: no persiguiendo la igualdad como fin sino como cimiento. Esta postura permite imaginar, y hasta materializar, una forma inédita del conocimiento institucional en la que desaparecen los maestros y se instaure una curiosidad común; no aulas ni clases sino grupos de investigación desde el primer curso, en los que lo inédito, la escritura y el texto desconocidos para estudiantes y profesor, aparecen como la única forma mediadora o como verdadero maestro mediador.

Rancière sugiere entonces acercarse a esta relación entre el texto y la imagen a partir de una “gran parataxis”. Su funcionamiento estaría sujeto a una cierta idea de ritmo, incluso de un ritmo en abismo, por el que “la imagen pasa a la palabra, la palabra a la pincelada, la pincelada a vibración de la luz o del movimiento” (Rancière 2007:45) como un vértigo concatenado. Un ritmo en el que lo único común es el hecho de que ya no hay nada en común; en el que la comunidad es inventada

---

344 Brevemente, Rancière narra en esta obra las tribulaciones del maestro Joseph Jacotot quien, entre otras cosas, puso en marcha un método de enseñanza de materias que desconocía – como la enseñanza del francés a un grupo de estudiantes flamencos – y pleiteó a favor de la idea de que cualquiera podía aprender sin maestro siempre y cuando se entendiera la igualdad de las diferentes inteligencias como un punto de partida y no como un objetivo a conseguir.

por los pequeños detalles insignificantes, caprichosos, que conectan aquello que ha dejado de tener sentido propio<sup>345</sup>. Esto no es distinto de la parataxis lingüística descrita por Prieto o de su propia etimología lateral. La ruptura de los nexos hipotácticos no deshace los sentidos para siempre sino que permite re-editar el significado, aunque este no siempre sea el más preciso. Se re-crea en las oraciones coordinadas una plástica de los “materiales expresivos”, un magma informe, primitivo, compuesto de igualdades significantes que cuesta entender, pero que son el ejemplo perfecto de como debe ser y parecer eso de una igualdad inicial frente al saber.

A colación de esta reconfiguración del ritmo, que no es sino una articulación formal del tiempo, Cornelius Castoriadis se ha referido a la música como un lugar de reunión de lo dispar. Concretamente en el *Arte de la fuga* de Bach (Contrapunctus II), Castoriadis nos dice que para él ésta “trata de dar forma al caos”; no de imitar a los sentimientos sino de “hacerlos existir” (Castoriadis 2008:111-112). Sólo en ese montaje de la cosa sobre el ser es donde el arte “desgarra las evidencias cotidianas, el ‘tener cohesión’ de estas evidencias” por medio de un “dar forma” (2008:110) a lo que no lo tiene. Siguiendo ambas líneas de pensamiento ¿podría la parataxis ser una forma de evidenciar la musicalidad inadvertida del texto y la imagen? ¿podemos entenderla como una herramienta deconstructiva que revela no tanto las estructuras del lenguaje como ese “dar forma” plástico y rítmico del conocimiento occidental?

Aunque ninguno de los dos autores niega expresamente su posibilidad de traducción a otros contextos, este “dar forma al caos” o esta “gran parataxis” está en sus discursos originales circunscrito al ámbito de la obra de arte – de la música clásica en Castoriadis a las *Histoires du cinéma* o la literatura en Rancière. De ellos podríamos deducir que una traducción directa de esta estética del conflicto, de esta oscilación entre significación e insignificancia a otras esferas de la actividad intelectual o sensible, resulta innecesaria o simplemente problemática.

Es cierto que una operación así no está exenta de riesgo. Pero también es cierto que asumir que lo que la imagen confunde en el arte no se confunde en los diferentes elementos sensibles del conocimiento comulgaría en cierta medida con lo que Castoriadis llamó “el odio afirmativo de lo bello” en los regímenes totalitarios (2008:39-43). Lo que en otras palabras viene a decir que lo serio y profundo no puede, no debe, ser bello, sino seco y feo. Castoriadis lo dice en un sentido peyorativo,

---

345 Si bien Rancière no hace expresamente mención a la idea de insignificancia, en la página 44 dice: “una mota de polvo brillando al sol, una gota de nieve derretida cayendo sobre el *moiré* de la seda de un parasol, una hoja de follaje en el hocico del burro – estos son los tropos de materia que inventan el amor [...] en tiempos de Zola, es un montón de vegetales, charcutería, pescado y quesos en el Vientre de París, o las cascades de tela blanca en llamas [...] en tiempo de Apollinaire o Blaise Cendrars, de Boccioni, Schwitters o Varese, es un mundo en el que las historias se han disuelto en palabras, intercambiables con las líneas, trazos o ‘dinamismos’ [...] con el sonido de las sirenas de barco, el ruido del coche, el repiqueteo de las metralletas” lo cual describe una categoría estética del ritmo basado en detalles, anécdotas, elementos fuera del orden de lo significativo en tanto que este implica consenso (lo insignificante como ficción, disenso, posibilidad o ‘querer ser’)

refiriéndose a cuando lo bello es limitado por lo solemne, pero el efecto es el mismo cuando se trata de dar alas a la cultura y se la limita por abajo; cuando no desciende de los museos o de los centros de pensamiento más punteros, sino que queda confinado a jergas y contextos muy limitados como bien apuntaba Smithson en su “Cultural Confinement” (1972).

Al decidir que ese potencial emancipatorio de las formas es algo exclusivo “del arte”, que no ocurre ni salta a otro lugar salvo cuando intelectualmente lo requerimos como herramienta artística, se produce un ejercicio de control subconsciente que reduce el arte a su caricatura de obra y mercancía. Lo que Castoriadis veía claro en “el tratamiento del arte como instrumento del poder” por parte del régimen soviético, o cuando se pregunta “¿por qué la regla uniforme [del arte del régimen] debe ser, para decirlo brevemente la fealdad?” (2008:41), tiene, salvando las distancias, un reflejo siniestro en la exaltación positiva de las ciencias humanas de lo que pueden el arte y sus imágenes – siempre que no se salgan de ahí profesional y laboralmente<sup>346</sup>. Siempre que no afecten a la estética administrativa del saber institucional.

No es que el discurso académico sobre arte actúe como agente comunista o que tenga un control directo y unívoco sobre su potencial. Más bien al contrario, lo que los discursos de ambos autores defienden es cierta idea de libertad y potencial de cambio “del arte”, o de las formas “del arte” para el pensamiento y el conocimiento. Sin embargo es esa apreciación “del arte” lo que, indirectamente y en grados diferentes de intensidad, nos lleva a percibir que estos discursos, a la manera utópica, están abiertos a un ideal de libertad sólo en una de sus caras. Se subordinan a cierta tradición intelectual que, aunque ya no puede ser ignorante de sus formas y medios sensibles, insiste como la burocracia comunista en su ‘fealdad’ analítica, en tanto que uniforme, instrumentalizable y caricatura gris de lo que es ser textual y riguroso. Esta idealización de lo informe “del arte”, que lejos de haber desaparecido se intensifica con la tecnificación de la investigación científica, desemboca inevitablemente en una especie de guerra preventiva: antes de que podamos reconectar esa sopa de sentidos inconexos en formas nuevas de subordinación, antes de que esa gran parataxis o ese gran caos nos contagie, ya hay una barrera “del arte” desde la que observarlo. ¿Acaso no impide esto, de antemano, que el proyecto de un sentido plástico, resistente y paratáctico se desarrolle del todo? ¿No volvemos aquí a confinar las posibilidades de una gran parataxis entre el texto y la imagen a los límites altamente arbitrarios de la institución arte?

---

346 Debemos suponer que esta permisividad del arte a nivel simbólico, es decir, querer que los artistas hablen de la historia o de la filosofía desde la obra de arte pero no desde prácticas profesionales distintas, es una de las paradojas ideológicas más acuciantes del pensamiento académico y a menudo también del pensamiento crítico. De nuevo nos serviremos de Žižek, aunque en este caso de su película, junto a Sophie Fiennes, *A pervert's guide to ideology* (2012), cuando precisamente se define la ideología como ese valor subrepticio de “lo que se da por hecho”, que en nuestro caso sería la transdisciplinaridad sólo simbólica y simulada conceptualmente, nunca en términos de condiciones prácticas, materiales o laborales en las que el artista sigue siendo una figura productivamente sospechosa y en desigualdad como pueden serlo las mujeres o los inmigrantes.

Según el análisis de Romero Jiménez algo parecido a este conflicto también latería en el corazón de lo sublime en Lyotard. La manera en la que se aprecia lo abisal y lo inconmensurable cuando es acotado a la obra de arte, participa en cierto sentido de ese miedo a lo terrorífico, que como avanzaron Kant<sup>347</sup> o Burke<sup>348</sup>, resulta placentero siempre que es visto desde la distancia. Podemos entonces entender al arte como ese lugar de vanguardia visionario donde “lo ‘Otro’ [...] pueda mostrar en toda su crudeza su materialidad e ‘inhumanidad’” (Romero Jiménez 2012:633) sin peligro ni perjuicio moral o social. O por contra, pensar que esa salvaguarda disciplinar es precisamente la que hace del arte algo “inhóspito” pero “domesticado”: un intento que, “como en el caso de lo Sublime de Kant, haga del terror algo domesticable y edificante”; “una representación estética del dolor o del sufrimiento” en la que “todo intento de hacer abarcable lo indisponible, acaba deviniendo en “horror” en vez de “en terror” (Romero Jiménez 2012:633).

El potencial de la nulidad del sentido, del caos y de su posterior re-formación, se anula en cuanto se circunscribe a un objeto predefinido, sin compromiso ni riesgo, en efecto, domesticado. El arte parece seguir ocupando pese a todo el lugar de lo bello terrible ilustrado, admirado siempre que no ponga en riesgo la estabilidad institucional de uno mismo. Frente a esta inercia asimiladora que parece inevitable en cada época ¿no será mejor aceptar a trámite una forma de conocimiento que participe de esa gran parataxis, en lugar de mantenerla aislada en cuarentena artística?. Lo contrario es a menudo partícipe de ese relato cultural de las imágenes más patriarcal que maternal<sup>349</sup>. Un relato que desoye la posibilidad de una verdadera comunidad problemática, basada en el disenso y verdaderamente acéfala. Cada vez que se hace referencia a por ejemplo, el surrealismo, se cercena su ambiguo proyecto social<sup>350</sup> y su potencial emancipador: una comunidad donde el ámbito de trabajo en sí mismo, la mezcla de lo inconmensurable, la gran parataxis entre el texto y la imagen, la lógica impura del imaginario, puede deformar e imaginar<sup>351</sup> un grado más la jerarquía del conoci-

347 “El aspecto de lo sublime es más atractivo cuanto más temible con tal de que nos encontremos en lugar seguro”

KANT, I. *Crítica del Juicio*, Madrid, Ed. Espasa Calpe. 2001, pgs 186-211.

348 BURKE, E. (2004) *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, London: Penguin Classics

349 Louvel ha identificado un modelo paternal de insertar la imagen en el texto, que sería la de la función más indexal, indicativa o referencial, y uno maternal en el que la imagen sirve como un relevo del pensamiento, se piensa a sí misma como falsedad o falsificación y sirve como puerta de enlace a lo imaginario (Capítulo 5 “Function of the Image: A Pragmatics of the Iconotext”, Louvel 2011:101-136). Sin embargo incluso ese segundo uso, más extendido en el ámbito académico de esta tesis – los estudios visuales críticos –, nunca puede estar libre del primer uso, dada la necesidad de referir con precisión a la obra, al contexto histórico, o al autor de la imagen. Se produce entonces una paradoja y es que el modelo maternal no supera o sustituye al patriarcal sino que dota de contenido matriarcal, de la imagen como algo que se gesta y se desenvuelve por sí solo, dentro de un sistema de transmisión referencial que a menudo impide que ese engendro o criatura exceda los límites del terreno disciplinar.

350 Sobre este tema ver el análisis de Simoneta Falasca-Zamponi dedicado a las ambigüedades entre democracia, fascismo y lo sagrado de Caillois y Bataille en su *Collège de Sociologie*. En *Rethinking the Political: The Sacred, Aesthetic Politics, and the Collège de Sociologie*. (2011:201-233). Una ambigüedad que eventualmente, según la propia Zamponi, vino a problematizar el concepto mismo de comunidad como algo suspendida entre lo totalitario y lo desjerarquizado, y que recuerda a los problemas analizados por Rancière en sus propuestas políticas en torno al disenso.

351 Usamos “deformar” e “imaginar” en el sentido en el que Caillois piensa su lógica de lo imaginario a hombros de Bachelard: “Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras,

miento. Esta sería la forma sintáctica de inaugurar una anarquía epistemológica, que no es tan caótica y peligrosa como es remezclable, reéditable, rigurosa con su tiempo y políticamente coherente.

El grado de miedo estructural a este potencial de desarreglo y a esta “forma como pasaje y apertura hacia el Abismo” (Castoriadis 2008:42) merece la pena ser repensado. Se mantiene viva la idea de que el conocimiento consiste en identificar las partes de un fenómeno concreto, seccionarlos en orden de importancia, en subapartados jerarquizados, y transmitirlo como verosimilitud. Sin embargo la experiencia nos dice que esa forma temporal del fenómeno es contingente y sobre todo, fruto de una especulación, de una verdadera Gran Parataxis que no conviene reconocer por miedo a ‘perder’ perspectiva<sup>352</sup>.

Veamos ahora algunas de las formas en las que el texto se mezcla con la imagen hoy, recuperando para sí todas esas cualidades “caóticas” y “paratácticas” que supuestamente le son exclusivas al arte.

---

de cambiar las imágenes” (Bachelard 1943:9)

352 Una idea que en todo caso ha de ser ejercitada, como hemos tratado de hacer nosotros también, con conciencia de causa: sabiendo de su acción performativa.



## 7.2 Iconotexto y *phrase-image*

La falta de correspondencia entre el contenido y la forma de un discurso suele responder a menudo, paradójicamente, a un exceso de precisión y detalle para con aquello que se quiere expresar. Rancière advierte de que hay una finísima y débil línea que separa esta “gran parataxis” de la esquizofrenia más profunda – la división total del entendimiento en pedazos irreparables – y del consenso más plano – la anulación total de la diferencia (2007:45). Para ello el autor propone una forma que no sólo reúne la disparidad entre el texto y la imagen manteniendo su autonomía, sino que también permite el enlace con otros órdenes del discurso y que subvierte las funciones tradicionales de cada elemento:

“Propongo llamar a esta medida la *phrase-image*. Por esto entiendo algo diferente a la combinación de una secuencia verbal y una forma visual. El poder de la *phrase-image* puede ser expresado en las frases de una novela, pero también en las formas de representación teatral o del montaje cinematográfico o en la relación entre lo decible y lo indecible en una fotografía. La frase no es lo decible y la imagen no es lo visible. Por *phrase-image* pretende llevar a cabo la combinación de dos funciones que han de ser definidas estéticamente – esto es, por la manera en la que deshacen la relación representativa entre texto e imagen. La parte del texto en el esquema representativo era el de vínculo conceptual entre acciones, mientras que la imagen era la sustituta de la presencia, que dotaba de carne y sustancia. La *phrase-image* supera a esta lógica. La función de la frase es todavía aquella de vincular. Pero la frase ahora vincula de la misma manera que también da carne. Y esta carne o sustancia es, paradójicamente, aquella de la gran pasividad de las cosas sin ningún tipo de razón. Por su parte, la imagen se ha convertido en el poder disruptivo del salto – el del cambio de régimen entre dos órdenes sensoriales” (Rancière 2007:46).

El interés de Rancière al hacer esta puntualización es el de ahondar en la parataxis natural a la imagen cinematográfica, al montaje fílmico, siempre atravesados por alguna forma textual más o menos explícita. Sin embargo él mismo reconoce que la función de esta sujeción disruptiva es análoga a las redes de Deleuze y Guattari que se tienden sobre el caos y que “definen el poder del arte y la filosofía” (2007:46) en términos más amplios que lo meramente fílmico o artístico. Nos lanza así un guante con el que, sin miedo a malinterpretarle, poder usar esta herramienta recombinatoria del texto y la imagen en otros entornos distintos de los de la “novela” el “teatro”, lo “fotográfico” o el “cine”.

Rancière es coherente con su propio planteamiento: mantiene la diferencia entre los términos que une y al mismo tiempo los somete a una constante diferencia de paralaje, a una reubicación de sus

posiciones espaciales que evita su convergencia real. Sucede entonces un solapamiento de perspectiva, como en el “parece ser” barthesiano o en la anamorfosis pictórica: el texto no es lo mismo que la imagen pero hay puntos de vista y perspectiva que permiten hacerlos coincidir. Superponerse no sólo como un efecto óptico, sino revelando características formales afines, de energía y materia oscura, inter-estelares – como las líneas que dibujan a la constelación. La posición de Rancière, que es considerado un filósofo más orientado a la estética en tanto dimensión política, en este sentido se alinea con la rama de los estudios visuales, con W.J.T. Mitchell (1986,1994,2005) a la cabeza – seguido de cerca por V. Stoichita (), N. Bryson () o M. Bal (1991,1997) –, que se han dedicado, desde principios de los años ochenta, a destramar y retejer la relación entre el texto y la imagen con un peso específico en lo pictórico.

De alguna forma esto responde al debate infinito entre las “artes hermanas”<sup>353</sup>, la pintura y la poesía – que tiene su punto de partida clásico en el *ut pictura poesis* de Horacio y sigue entre otros, con el *Laoconte* (1766) de Lessing. Algunas de las disputas de este debate han sido resumidas en la reciente compilatoria de Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext* (2011)<sup>354</sup>, que aúna los trabajos más relevantes de la autora y lleva la cuestión a su siguiente nivel de complejidad. A partir del tranajo de estos dos autores esta diatriba entre el texto en la imagen, esta forma de impureza estética, lejos de estar resuelta, tiene hoy la oportunidad de elevarse como ámbito y forma de conocimiento – como epistemología de lo pictórico-textual. Es precisamente a partir de la superficie de autores como Rancière, que se nos recuerda que “el enlace entre la pintura y la tercera dimensión es un enlace entre la pintura y el poder poético de las palabras y las fábulas” (2007:75).

Al hilo de su trabajo sobre las imágenes – un texto que parece beber de *La invención del cuadro* de Stoichita (2000) – también Rancière ha escrito que “las palabras ya no prescriben, como una historia o una doctrina, lo que imágenes pictóricas deberían ser. Las palabras se hacen a sí mismas figuras que desplazan a las del cuadro, habilitando esa superficie de conversión, esta superficie de signos-forma que constituye el verdadero medio de la pintura – un medio que no puede identificarse con la propiedad de un determinado soporte o material” (2007:87).

¿Podemos pues aplicar esa sintaxis transversal entre texto e imagen pictórica a un discurso del conocimiento? ¿Sería ésta una forma de conocimiento autocrítica? La respuesta no es unívoca. Por un lado hay fundadas sospechas de que traducir esa superficie de intercambio pictórica de la que habla Rancière no tenga una correlación epistémica ni signifique nada. Por otro lado, como acabamos de experimentar en los apartados anteriores, que algo no signifique, no significa que no

---

353 La expresión habitual en el mundo anglosajón, “Sister Arts”, es una expresión de la época Victoriana para referirse a la pintura y a la poesía.

354 El libro es una compilación en inglés de obras anteriores revisadas por la autora, a saber, *L'oeil du texte. Texte et image dans la littérature anglophone* (Louvel 1998) y *Texte/Image: Images à lire, textes à voir* (Louvel 2002).

pueda especular consigo mismo como forma pensante, y a partir de ahí producir un determinado conocimiento artístico, que nada tiene que ver con las limitaciones del arte como ámbito profesional y productivo y sí con sus características de ciencia o episteme. Más aún, como hemos tratado de hacer, sin caer en la caricatura ni en la demostración soez, un tramo, pasaje o texto del conocimiento puede analizarse de manera análoga a como se analiza críticamente una imagen.

Para el prólogo de la edición inglesa recopilatoria de la obra de Louvel, la editora Karen Jacobs (2011) ha sintetizado el estado de este “Nuevo Formalismo”<sup>355</sup> de la siguiente manera:

“[...] for the last decade or more, critics have begun to question the orthodoxy that opposes political and historical engagement to formal attentiveness and precision, on the grounds that surface of literary texts itself may reward sustained attention, with meanings that overturn precisely those familiar binaries responsible for its devaluation: surface versus depth; manifest versus latent content; false versus true image, and so on. In this view, the language, shapes, patterns, appearances, styles, affects, and other formal determinants of the literary text stand in the need of interpretation, to be sure, but in the service of uncovering a visible complexity that subsumes, rather than opposes or conceals, invisible beliefs and assumptions.” (Jacobs en Louvel 2011:1)

Así Louvel no sólo abordaría el texto literario de manera análoga a como Buck-Morss (2009) ha planteado la imaginación global en torno a la imagen-superficie, sino que también en su poética del iconotexto se problematiza el lugar intermedial entre texto e imagen de una manera que es menos clara y aplicada que problemática y sugerente. Partiendo del trabajo de G. Genette en *Palimpsestos*, Louvel desarrolla lo que denomina los “modos de inserción de lo pictórico” (55-136) – abundando en la *ekphrasis*<sup>356</sup> y la hipotiposis<sup>357</sup> a través de una serie de categorías análogas a las que usa Genette, sólo que ella lo hace en términos pictóricos<sup>358</sup>, a saber, lo interpictórico<sup>359</sup>, lo parapictórico<sup>360</sup>, lo metapictórico<sup>361</sup> y lo hipopictórico<sup>362</sup>, etc. En el fondo de la cuestión reverbera una preocupación epistémica que se pregunta si en efecto la imagen precede al lenguaje y se acerca más al mundo de

355 Jacobs se refiere aquí al debate interno dentro de los estudios literarios durante la primera década del siglo XXI, como una vuelta a la forma. Cita como ejemplos el trabajo de Marjorie Levinson “What is the New Formalism”, *PMLA*, 122/2 (2007) o nuevamente de W.J.T. Mitchell “The Commitment to Form; or Still Crazy After All These Years”, *PMLA*, 118 (2003), entre otros.

356 La *ékphrasis* es la representación verbal de una representación visual. También es entendida en su etimología griega como ‘explicación hasta el final’ y puede derivar en la hipotiposis.

357 Como hemos visto antes en Barthes (Apartado 6.2), la hipotiposis es aquella descripción que parece “poner ante los ojos” del lector una evidencia vivaz, y por ende, provocar un efecto de realidad de las sensaciones. Está vinculada tradicionalmente a la pintura histórica como representación del hecho verdadero.

358 Genette habla de transtextualidades, intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, etc.

359 “when the pictorial image is present in the text as an explicit quotation, a form of plagiarism, an allusion, or even in its iconic form” (Louvel 2011:56)

360 “when the pictorial image is to be found in the vicinity of the text, called the paratext (Louvel 2011:56)

361 “when one system comments upon the other system” (Louvel 2011:56)

362 “when a text A transforms or imitates a text B” (Louvel 2011:56)

lo sensible<sup>363</sup>, o si por contra, pensar con imágenes constituye un lenguaje en sí mismo con reglas propias. Para Louvel, es por medio de “la relación entre el arte y sus representaciones del espacio” que “una sociedad revela sus fundamentos filosóficos, testificando a favor de sus modos de funcionamiento” (Louvel 2011:156). Y de ahí que una de las conclusiones implícitas que saca Jacobs de las poéticas del iconotexto, del texto que habla de imágenes o inserta imágenes en su seno, sea que podamos “leer lo histórico o lo socio-político directamente a partir de la forma, siempre que nuestra mirada sea lo suficientemente atenta para tal oficio” (Jacobs en Louvel 2011:9). Es decir, sin atender directamente al contexto sino deductivamente a partir de su fenomenología.<sup>364</sup>

Esto puede entenderse mejor si aplicamos ese principio a la propia definición de la *phrase-image* de Rancière, en la que persiste una falla entre la sintaxis relativamente sencilla del párrafo y el complejo trabalenguas conceptual del filósofo. A mi entender la operación de Rancière conlleva una experiencia más interesante que la síntesis de una fórmula filosófica o de una crítica cultural de las imágenes. En este caso el texto no es sólo la representación y argumentación lingüística de un concepto sino también su forma y composición material – pintura que se vuelve carne sólo que en papel y tinta – “The image is what also makes possible for a thorough investigation of the flesh of the text, the layered organics under smooth aesthetics” (Louvel 2011:188). Y es que la función última de un trabalenguas, sea verbal o conceptual, es hacernos recuperar la conciencia de sus formas materiales; redescubrir la lengua como músculo, como movimiento de la boca y la garganta, como cosas que expulsan a otras cosas, aire o *pneuma*<sup>365</sup>. Una puerta de acceso a un idioma de las formas del idioma, que es extranjero dentro de sí mismo<sup>366</sup>, y que nos traba ofreciendo resistencia al sentido desde las paradojas del sentido. Como sucede cuando decimos en voz alta, *tres tristes tigres*.

De nuevo hablaremos de una desilusión referencial, en tanto que es casi mejor el texto en sí mismo que el ejemplo del arte escogido para ilustrarlo – en este caso, la escena de Harpo sujetando un edificio en *Una noche en Casablanca*<sup>367</sup>. Desilusión precisamente porque esto no hace más verdadero el texto sino que justamente lo vuelve más imagen. Al texto se le escapa lo sensible formal, debemos suponer como imbuido por su propio análisis, mientras que en la imagen ejemplar, paradójicamente, se controla el concepto, se domina y se orienta como en mapa el sentido que se

363 “is thinking through images then closer to the sensible world, i.e. more primal?” (Louvel 2011:17)

364 Louvel se apoya en varias ocasiones en la fenomenología de Merleau-Ponty, especialmente en lo relativo a lo háptico (2011:65) pero tira aquí también de Rancière para resolver el conflicto. En lugar de citar las funciones más específicas de la *phrase-image* o la gran parataxis, la autora hace alusión a *The Politics of Aesthetic* (Rancière 2004), en donde de alguna forma ya se asientan las bases del pensamiento estético del autor, de las cuales las funciones aquí tratadas serían más una vuelta de tuerca que su fundamento.

365 Ver nuevamente la fig.5.1, “Speech is shaped breath”, en el apartado 5.3

366 [¿“He stutered” de Deleuze?]

367 Rancière hace aquí referencia a una escena en la que Harpo aparece apoyado en un muro. Aparece entonces un gendarme en escena que de pronto capta por el raballo del ojo al personaje. El policía se acerca y le pregunta con desprecio que qué cree que está haciendo; si acaso piensa que está sujetando el edificio, a lo que Harpo responde afirmativamente con un gesto. En ese momento el gendarme tira de Harpo, le llama al orden, y sucede entonces que el edificio entero se derrumba ante los ojos de ambos.

quiere. La imagen de Harpo, que por sí sola es el mejor ejemplo de la *phrase-image*, de la tensión entre locura y consenso policial, pierde ese poder paratáctico en el libro de Rancière y se vuelve ilustración de un concepto ambiguo. Así, la descripción de Rancière es en sí misma una *écfrasis* que recuerda que paralelamente a la sintaxis del sentido o del verbo, cuando escribimos, estamos *montando* objetos sensibles y materiales que no significan todavía pero que sí tienen un ritmo, un sentido, una dirección, que a menudo nos supera.

Sólo si aceptamos la hipótesis de que el pasaje, en este caso concreto, es más imagen que el ejemplo de imagen escogido, le devolvemos a la imagen de Harpo su valor renovado, desatado e impredecible. Entender que no es lo mismo acceder a la imagen de Harpo sin leer a Rancière – es decir, cómo ha accedido a ella Rancière – que verla a partir de Rancière. En efecto, podemos ponernos en su lugar y “entenderlo como” si no le hubiéramos leído, pero entonces será tan sólo una simulación de la *phrase-image* a la que él apela, o como nos recuerda Louvel, “la descripción de una obra de arte es siempre la representación de una representación” (2011:16). Para comprender el verdadero poder disruptivo, forzosamente debemos poner en abismo a la representación por medio de la herramienta paratáctica y reformularla a partir de un nuevo conjunto en el que a la *imagen-que-es-frase-de-Harpo* se le suman las *frases-que-son-imágenes-de-Rancière*. Visto así, la escena de la película tiene el efecto disruptivo de ubicarnos en el lugar del sentido y no fuera de él: nos sitúa en el “ahora entiendo mejor que el texto anterior es mucho más complejo que su sentido; que es una inconmensurabilidad inteligible” – esto es, una re-combinación de la *phrase-image* – y nos hace caer en la cuenta que hay una materialidad plástica en la forma textual previa que convierte al escrito en la función habitual de la imagen. La imagen tradicional fílmica la provoca el salto entre dos órdenes representativos y redirige nuestra atención hacia la imagen del texto en sí mismo. La imagen se vuelve una descripción de lo que quiere decir la forma del texto de Rancière; le presta a éste su presencia y se convierte ella en una descripción visual; una *écfrasis* visual invertida en la que una imagen describe la polivalencia de un texto que no se sabe a sí mismo como algo imaginario y casi gutural. La imagen de Harpo se vuelve el policía que le dice a Rancière que lo que dice es un sinsentido de loco, y al tirar del significado hacia sí, hacia la escena de la película, el texto filosófico se derrumba como un material que nos dice que en efecto, no era una ilusión de loco sino que el sustento insignificante y disidente del edificio sólido y material de lo imaginario<sup>368</sup>.

Louvel circunscribe estos grados de saturación pictórica a lo estrictamente literario, igual que Ran-

---

368 Algo que también le sucede, en abismo, a algunos de estos últimos párrafos, harto complejos. La imagen que usaremos entonces para dar forma a nuestra *phrase-image* que describe a la *phrase-image* es la de un rascador: de lo que se trata es de saturar de sensación nueva al picor, añadir complejidad a lo complejo y volverlo insensible e inteligible; se aumenta el absurdo de lo incomprensible mediante la lógica y se anula el sentido del texto en favor de un texto más sensorial y afectivo. Echamos pintura al texto para leer mejor. De nuevo la medida de lo inconmensurable, el olvido como un aumento de sensación; borrar es siempre añadir otro material encima que no siempre oculta; que también hereda el fondo y lo trae deformado al frente.



cière parece querer acotarlo a la imagen fílmica. Sin embargo no hay una argumentación clara del porqué de esta separación arbitraria. Si bien uno entiende que un texto literario no es un texto del conocimiento, tampoco una pintura es una imagen mediática o documental y sin embargo hemos convenido hace décadas que ambos campos participan de una contaminación imparable, en la que muchas de las diferencias sólo son, precisamente, productos de un efecto de realidad propio del orden de la representación. Visto desde nuestro marco de una epistemología amateur, esto es, rigurosamente impura, diplomática y analógica, cualquier intento de argumentación en contra de la interrelación impura y sucia entre los géneros textuales incurre, antes o después, en alguna u otra argucia disciplinar; en un gesto que paradójicamente contribuye a solidificar esa misma realidad que se quiere modificar. En su caso, Louvel define desde bien temprano que su interés se centra en aquella literatura que contiene descripciones de “pintura, fotografía, miniaturas, grabados” o aparatos de visión como “espejos, dispositivos ópticos, todo tipo de reflexiones”. Sin embargo, acto seguido, define el iconotexto como algo que está más allá de estos casos literarios y que recuerda en parte a la enunciación más bipolar de la *phrase-image*:

“I will, however, retain the term “iconotext” since it illustrates perfectly the attempt to merge text and image in a pluriform fusion, as in an oxymoron. The word “iconotext” conveys the desire to bring together two irreducible objects and form a new object in a fruitful tension in which each object maintains its specificity. It is therefore a perfect word to designate the ambiguous, aporetic, and in-between object of our analysis” (Louvel 2011:15).

La autora habría tomado prestado el término de Alain Montadon (*Iconotextes* 1990), quien lo utiliza para describir más las colaboraciones entre artistas como Miró y Breton, Bazaine y Tardieu o Montebello y Saura. Louvel se separa de esta definición a la que califica como algo más cercano a las ilustraciones de W. Blake o como compuestos de imagen/texto – en los que también mete al comic, la novela gráfica o las series – que a menudo son el resultado de una colaboración entre más de un autor y que requieren un estudio más pormenorizado, más específico de cada caso. El iconotexto en Louvel se concreta entonces como la forma en la que las imágenes o los artefactos de la visión y la imaginación se insertan, o se pone en palabras, en una obra escrita de ficción: “una tipología de los modos de inserción de las imágenes dentro de los textos que producen a su vez iconotextos, nuevos artefactos híbridos cuyos modalidades han de ser estudiadas” (2011:16) – pero sin olvidar la ambigüedad de esa función oscilante. Una aproximación que, desprovista de su enfoque literario, nos interesa poderosamente en tanto ejemplifica (1) la natural necesidad de describir y analizar imágenes textualmente, y de entender el ámbito de las visualidades críticas como una disciplina atravesada forzosamente por la écfrasis, y (2) porque entronca, pese a sus intereses literarios, con el gran problema de la investigación artística actual, que en términos groseros, podríamos reducir a cómo se resuelve precisamente esa inserción de la imagen y del conocimiento del arte dentro de

la estética textual de la academia: “Es esencial cuestionarse el valor heurístico de la imagen, qué nos enseña sobre lo real y sobre nosotros mismos, qué conocimiento posee y qué conocimiento transmite mediante su inserción en el texto” (“011:17)

Resumir la variedad de tipologías iconotextuales y “grados de saturación pictórica” que presenta Louvel requeriría mucho más que un apartado dadas las diferentes posturas al respecto<sup>369</sup>. Si acaso, lo que nos interesa ahora es concluir analizando las implicaciones epistémicas que esto puede tener sobre el texto *teórico* o académico. El término nos recuerda Louvel parafraseando a Miguel de Diéguez (1980), “que viene del griego *théorein* que significa “contemplar”” (Louvel 2011:22)<sup>370</sup> y resuena a lo apuntado previamente por Schechner (2009)<sup>371</sup>. Louvel también se alinea con la tesis, no ya de que la filosofía contemporánea cuestione el concepto de un conocimiento como representación – a pesar de que una tesis siga siendo más deseable cuanto más represente el hecho concreto – sino que el problema representativo que estaba en el corazón del proyecto científico moderno, hace tiempo que ni tan siquiera tiene un lugar estable y reconocido en la ciencia; que “las formas más evolucionadas de la ciencia sugieren formas de ver las cosas bien diferentes, basadas en la idea de operación” (Louvel 2011:19). Más aún, la autora encuentra en su introducción epistémica al iconotexto, al texto que inserta en sí mismo una imagen, un apoyo fundamental en lo que ella denomina “el desafío del artista”; “el acercarse a la cosa, el representarla, al mismo tiempo que siente que se le escurre ineluctablemente” (2011:20) como dice Didi-Huberman (1992) en su, “Está ahí [...] y sin embargo, se ha perdido” (1992:84). ¿No sería esta la falta sublime; la ilusión trascendental; el barómetro de Barthes; los objetos negativos – *oggetti en meno* que diría Pistoletto – de un conocimiento dedicado al estudio de lo inconmensurable? ¿No recuerda también este espacio liminar de la falta, del referente como ausencia material, a la idea de un conocimiento amateur? ¿Un conocimiento de aquello que se copia a sí mismo, que se reproduce como previno Benjamin? Sería este un saber del rastro de referencias sucias; una ciencia de la impureza del imaginario textual, de su huella en las palabras de unos y otros autores, como si estos fueran tablillas aristotélicas de cera o barro. La representación, sabemos, implica a menudo una ausencia que se resuelve análogicamente. que Barthes sugiere completar por medio de la analogía, la analogía es denostada

“De acuerdo, con una antigua etimología, la palabra imagen tendría que estar relacio-

369 Eilitta Leena ha criticado precisamente la creación de una categoría propia, el iconotexto, para definir la composición estética del texto literario: “Louvel’s typology certainly helps in the recognition of certain forms of iconotexts, although it is not exhaustive and one might doubt that, e.g., aesthetic arrangement deserves a class of its own.” Leena, E. (2011) “Typologies of the Iconotext.” en: JLTonline. <http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/537/1366> (consultado 1-3-2015)

370 “Le mot théorie vient du mot théôrein, qui signifie contempler. Science quasiment sacrée, la philosophie appelait causale et universelle la connaissance de la finalité, celle qui “ connaît en vue de quelle fin chaque chose doit être faite ” (Aristote Métaphysique, A 2 , 982, b13) et qui était le “ souverain Bien “. En ce sens, la philosophie grecque est tout entière une théologie.” Diéguez, M. (1980) “La raison et ses idoles”, en *Philosopher: Les interrogations contemporaines*. Paris. p.22 <http://aline.dediequez.pagesperso-orange.fr/tstmagic/1024/tstmagic/philosopher/philosopher.htm>

371 Apartado 5.3

nada con la raíz de *imitari*". Esto nos sitúa de inmediato en el centro del más importante de los problemas que se le puedan plantear a la semiología de la imagen: la representación analógica (la "copia") ¿sería capaz de producir verdaderos sistemas de signos y no solamente simples aglutinaciones de símbolos? ¿Acaso no es concebible un "código" analógico –y no ya digital –? [...] No son los lingüistas los únicos que desconfían de la naturaleza lingüística de la imagen; también la opinión común considera vagamente a la imagen como un reducto de resistencia al sentido, en nombre de cierta idea mítica de la Vida [...] unos piensan que la imagen es un sistema muy rudimentario en comparación con la lengua y otros piensan que la significación no es capaz de agotar la inefable riqueza de la imagen. Ahora bien, incluso si consideramos a la imagen, en cierto modo, como límite del sentido, y precisamente por esa razón, ésta nos permite remontarnos hasta una auténtica ontología de la significación" (Barthes 2009b:29-30).

¿Podemos imaginar entonces un ámbito de conocimiento artístico que haga de esa analogía un método del texto y de sus huellas estéticas, imaginarias, míticas, su objeto de estudio? Sería este un objeto perdido de antemano que se vuelve pérdida de uno mismo en tanto que uno procede mimetizándose con él. Se pretende ser el objeto sin llegar a serlo, sin caer en la tentación del efecto de realidad. Sin creerse capaz de resolver la historia o concluir la categoría: camuflarse en el objeto para perderlo como certeza. Esto es lo que haría a menudo el arte. Y no parece riguroso pretender que no pueda hacerlo también en el ámbito del saber reglado.

Curiosamente también para Louvel, "pensar a través de imágenes, *por analogía*, es una manera de conseguir que el lenguaje sea más preciso" en tanto que "se consigue una mirada más cercana al objeto" (2011:26)<sup>372</sup>, en lugar de una visión irracional idealizada. Así esta cercanía no es reafirmadora como lo es deformadora. Es un "para" que está al lado, que está entre un ámbito de mirada y otro, igual que lo está el dispositivo óptico; la lente; el microscopio; como vórtices donde se invierten los diferentes sistemas de sentido. Como dijera Valéry, un sistema analógico a partir del cual "resulta imposible saber en qué lado está el signo y en qué lado está el sentido" (Valéry 1942:33). Es una evidencia del cuerpo, un principio de lo sensible y un "modus operandi" que es "sofisticado y primitivo", pues busca ser lo más fiel a la mirada y de amoldar, adaptar y acoplar el pensamiento a la imagen para darle una forma que sea transmisible (Louvel 2011:27). Que pueda ser compartida. Un movimiento intermedial del texto que deviene imagen y de la imagen que deviene texto; del conocimiento que deviene imaginación irracional y de la imaginación que deviene sistema de sentido. Este es el poder de la gran parataxis y la función de la *phrase-image*. Una búsqueda imparable de una explicación coherente e impura que acaba siempre en un misterio más grande, en un vacío más

---

372 El énfasis en "por analogía", es mío.

lleno – y que nos recuerda al método de disección de un Caillois, siempre un paso por detrás de la lógica insondable de lo imaginario.

Si bien Louvel coincide con Barthes (2009b) en que esa inmediatez de la imagen, pensando sobre todo en la imagen de los *media*, debe ser cuestionada y contestada, también se hace eco de la peculiar crítica del “Grupo Mu”<sup>373</sup> a esa dictadura del lenguaje por la cual se habría aceptado como propios términos como “sintaxis”, “articulación” o “semiótica visual” a la hora de hablar de la imagen. Según lo expuesto por este grupo de lingüistas en el *Tratado del signo visual* (GroupeMu 2010)<sup>374</sup>, deberíamos ser conscientes de la serie de deformaciones que ha sufrido el estudio de lo visual, en gran parte debidas al “imperialismo lingüístico” que ha impedido que otros campos “como la óptica o la fisiología de la visión”<sup>375</sup>, tengan un peso tanto o más importante en la manera en que analizamos la visualidad (2010:10). Dinámicas y tendencias al fin y al cabo del capital cognitivo y académico, que merece la pena tener en cuenta cuando estamos tratando de definir las vías de desarrollo de un conocimiento científico o académico en arte o en visualidades críticas.

Para Louvel hay todavía una tercera vía, menos impositiva y menos rigurosamente científica – *a priori* más barthesiana y escritural – que pasaría por deducir o extraer formas de lo lingüístico en donde la lengua es más una operación que una imposición o un marco obligatorio. Sobre los hombros de Jean-Loussi Schefer, Hubert Damisch o el mismo Barthes – en una tríada en la que no desentonarían las propias tesis de Stoichita en *La invención del cuadro* – el iconotexto en Louvel nos señala como posible solución una inversión del dilema que hemos tratado de hacer nuestro desde el principio: en lugar de enredarse en la “sintaxis” de la pintura, de constatar la doctrina del lenguaje en el análisis del arte o de semiotizar la imagen hasta el paroxismo, el ámbito del que participa Louvel analiza cómo se contagia de pintura el texto; en qué grados sucede la *pictorialización* de lo escribible; de qué manera se produce una fenomenología háptica y por contacto de estos dos factores, subvirtiendo no sólo uno de los campos sino operando en el medio, en el ámbito de lo intermedial.

De alguna forma, y esto es cosecha propia, si optamos por arrimar el conocimiento en arte a este resquicio abierto por autores como Louvel y Rancière estaremos pasando de la *iconology* de Mitchell a una suerte de *textuasthetics*: una estética del conocimiento escrito o como veremos en seguida, una imaginación textual<sup>376</sup>. Indagar en la composición pictorial del texto en tanto que comparte análogamente con la pintura el ser su propia teoría<sup>377</sup> y no tanto sus formas y materiales litera-

373 El *Groupe Mu* fue un grupo interdisciplinar belga formado en 1967 por lingüistas y semiólogos con el objeto de renovar el estudio y el uso de la figura retórica y la comunicación visual. Aunque no

374 La edición original francesa es de 1992. Aquí nos referiremos a la edición de Cátedra de 2010.

375 El Groupe Mu en verdad no menciona más que esos dos y la “psicología de la percepción” y además los acompaña del calificativo de “saberes rigurosos”.

376 Ver subapartado 8.4

377 Louvel cita a Schefer decir: “the analysis is a constant linguistic act since, for Schefer, “The very practice of painting

les<sup>378</sup>; operar desde dentro, analizando y tratando la obra del conocimiento como se analizan obras del arte, como una lengua extranjera. Invertir el advenimiento del gramatógrafo barthesiano (2009b) – aquel que escribe sobre la escritura de la pintura – en la figura de un fenomenólogo textual.

¿No es acaso esta gran parataxis, este balbuceo entre jerarquías visuales y semióticas en desarreglo, el que horada un lenguaje no-preexistente dentro del propio?<sup>379</sup> Hubert Damisch afirma por boca de Louvel que “el arte está lejos de ser la propiedad de nadie [...] y en ese respecto, probablemente ofrece más analogías con la escritura que con el lenguaje” (Damisch en Louvel 2011:29). Si aceptamos un marco de trabajo, un ámbito del saber, en el que el texto y la imagen convivan en una larga frase coordinada, el conocimiento en arte no tiene que revivir el mito de la obra para ser respetado. No debemos aceptar un involución a lógicas eminentemente de mercado, de categorías productivas y estancas de lo que debe ser una tesis de un artista, sino entender y disputar activamente la plasticidad de cualquier medio – sobre todo el textual, el referencial, el bibliográfico – para sacarla de sus armarios.

---

is its own theory” (2011:28)

378 Aunque enseguida veremos cómo eso también está en entredicho en términos más científicos que metafóricos. Ver apartado 7.3

379 Del balbuceante dice Deleuze: “Llevando las cosas al límite, toma sus fuerzas en una minoría muda desconocida, que sólo le pertenece a él. Es un extranjero en su propia lengua: no mezcla otra lengua con su lengua, talla en su lengua una lengua extranjera y que no preexiste. Hacer gritar, hacer balbucir, farfullar, susurrar la lengua en sí misma. Qué cumplido más bello que el de un crítico diciendo de Los siete pilares de la sabiduría: eso no es inglés. Lawrence hacía trastabillar el inglés para extraer de él músicas y visiones de Arabia.” (Deleuze, 1996:155)



### 7.3 El *hyphen* como un puente analógico.

En la filosofía, como en la teoría, sucede que la construcción sintáctica de conceptos como *phrase-image* o *iconotexto* se produce también por medio de un montaje conceptual y tipográfico que a menudo se da por hecho o que pasa desapercibido. Un enlace mudo, suspendido entre el texto y la imagen de sí mismo, sobre la cual también ha teorizado W.J.T. Mitchell en su *Picture Theory* (1994):

“I will use the typographic convention of the slash to designate “image/text” as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term “imagetext” designates composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text. “Image-text,” with a *hyphen*, designates relations of the visual and verbal. (Mitchell 1994:89)

Si aceptamos la norma de Mitchell como herramienta argumentativa, el guión en *phrase-image* establece no obstante un conflicto con esa convención ortotipográfica: pese a tratarse de un guión, de un “*hyphen*”, éste designa en Rancière justo las dos cosas que Mitchell separa en diferentes usos signícos, quien en este sentido es más preciso y hace honor a su etimología griega de “juntos en uno” o literalmente, “bajo uno” que deriva a su vez del prefijo griego *hypo* o *hipo*-<sup>380</sup>. Así, en la *phrase-image* el *hyphen* designa primero un conflicto, una “ruptura en la representación” – lo que para Mitchell se representa por medio de la barra diagonal – y designa también una síntesis conceptual, un compuesto de imagen y texto en un sólo término u operación – que en Mitchell se significa por medio de la combinación sin signo. Pero no designaría, al menos en palabras de Rancière, “la combinación de una secuencia verbal y una forma visual” (2007:46) – que es justamente lo que designa el guión para Mitchell, “relations of the visual and verbal”.

Ambos usos del *hyphen* son simultáneamente en los dos autores efectivos y excluyentes. Ambiguos cuanto menos. Así como Rancière niega esa combinación verbal y visual de la *phrase-image*, su teoría se basa en que la diferencia entre la frase y la imagen es, *per se*, una relación de unidad conceptual; una unidad que debe suponerse *bipartita* y *disimil*, pero que convive en una misma comunidad de lo inconmensurable. De manera similar, Mitchell apunta en la misma página que no es la similitud la única relación que el guión designa en las relaciones “imagen-texto” sino que son también “la diferencia”, “la disonancia” y la “división” (1994:89), permitiéndole al *hyphen-bajo-uno* ser también el lugar de encuentro de lo que no se soporta o tolera. Son diferencias de matiz las que hay entre ambos pero también coincidencias “de bulto” a la hora de representar conceptos textualmente. De nuevo, deberemos preguntarnos si no es en el *hyphen*, en su ambivalencia de ruptura

380 “*hyphen* (n.): 1620s, from Late Latin *hyphen*, from Greek *hyphen* “mark joining two syllables or words,” probably indicating how they were to be sung, noun use of an adverb meaning “together, in one,” literally “under one,” from *hypo* “under” (see *sub-*) + *hen*, neuter of *heis* “one.””

y desunión, donde radica esta forma de conocimiento de lo imaginario. Si no es está también en el *hyphen* una coherencia de lo impuro; la estructura arquitectónica del efecto de realidad que se separa para reencontrarse consigo mismo; el vector mudo, impronunciable, que une y separa, y que está flanqueado a ambos lados por las formas que tratan de definir ese centro para el cual no hay un nombre posible. No tanto un tabú, sino como una imposibilidad de darle nombre a un pedazo de lo real, vacío e impronunciable.

El *hyphen* en este sentido no es sólo un gesto *tipográfico* o visual, ni es solo un gesto conceptual o de significado lingüístico. Es ambas cosas al mismo tiempo; un proceso doble y una pieza del juego combinatorio<sup>381</sup>. En cualquiera de los casos tomar conciencia del guión mudo informa una estética de las palabras, los conceptos y del conocimiento que está inscrito, como apunta el iconotexto de Louvel en sus formas. Es una forma textual de la relación con lo irrepresentable; es la imagen inteligible del texto como una raya insignificante; es el gesto inconsciente de los nexos suprimidos; es una visualización de lo sencillo que es juntar dos palabras; es la imagen de lo complejo que es montar el lenguaje; es la forma autorreferente y fragmentada del conocimiento hoy, que monta, pega, suprime, separa, atraviesa. Es una apreciación de aquello cuyo objetivo es pasar desapercibido. El punto, como ha escrito Jennifer De Vere Brody (2008) es “lo que muchos perciben como una marca sin importancia en la página, una mera mancha de suciedad en lugar de una materia sustancial y sustantivo material” (31). Así, sabemos que de formas implícitas está el texto lleno, pero eso no le hace menos formal sino que crea de él un efecto de realidad al margen de la forma que es tan real como es arbitrario y contingente.

Estas aspiraciones epistémicas no son meras entelequias. Podemos recurrir a investigaciones recientes en el terreno del arte a la hora de articularlas con casos tan brillantes como son el *De l'inframine: brève histoire de l'imperceptible*, de Thierry Dávila (2010), el monográfico *The Absence of Work: Marcel Broodthaers* de Rachel Haidu (2013) o el más radical *Artistes sans oeuvres* de Jean-Yves Jouannais (2009) – este último de reciente aparición en castellano<sup>382</sup> – por mencionar sólo aquellos consultados para esta investigación. La publicación más o menos reciente de este tipo de trabajos significa que este ámbito de estudio, el de la ausencia de producción como motor de un determinado conocimiento denostado, no sólo goza de buena salud sino que ya está siendo aplicado al ámbito del arte con un creciente interés y con el máximo rigor. Si bien estos planteamientos distan de la propuesta más radical de un “conocimiento sin nosotros” o de una ontología orientada al objeto, postulados por los realistas especulativos, no cabe duda de que son buenos ejemplos de cómo podemos ir aproximándonos gradualmente a un conocimiento de lo insignificante y, al

381 “La lengua está sometida a un doble proceso, el de las elecciones que hay que hacer y el de las consecuencias que hay que establecer: la disyunción o selección de los semejantes, la conexión o consecución de los combinables.” (Deleuze, 1996:154)

382 Jouannais, J.Y. (2014) *Artistas sin obra. I would prefer not to*, Barcelona: Acantilado.

mismo tiempo, de cómo su publicación y difusión conduce a paradojas productivo-performativas. Como ha dicho Dávila (2010), se trataría de preguntarse el “¿cómo podemos producir intensidades por medio de la substracción?”<sup>383</sup> (28). Pero en nuestro caso hemos de pensar no tanto como se aplica esa pregunta a la producción artística – para la cual gente como Dávila, Haidu o Jouannais están mucho mejor preparados que los artistas – sino observando cómo esa infralevedad contagia a ámbitos para-sintácticos al arte; buscando la ausencia, analizando la producción insignificante en las formas de la filosofía, de la crítica, de *los estudios* y de *las historias* que refieren a la estética, el arte o lo fenomenológico. Un abandonar la obra del arte para centrarse en la búsqueda de aquellas “operaciones sin trabajo” (Jouannais 2014:28)<sup>384</sup> que también existen fuera del hacer artístico y que a menudo encuentran complicidad en las minucias de la letra y lo tipográfico.

Es cierto que sobre la puntuación, sobre los signos que determinan el ritmo del habla y del lenguaje, se ha escrito también en abundancia. Nuevamente aceptamos de entrada nuestra imposibilidad – llámese si se quiere amateurismo radicalmente confeso – de abarcar semejante tema, no con el fin de excusarnos sino de avanzar hacia las debidas conclusiones y dejarle esa labor al semiólogo o al lingüista. La idea de que las letras, que son nuestro material fundamental de trabajo en una investigación, son entidades físicas, espaciales o corpóreas no es en ningún caso nueva. No me refiero tanto en el sentido poético o semiótico más barthesiano del signo, ni a la manera en la que Louvel ha visto en la puntuación textual una analogía del ritmo musical y la composición pictórica (Louvel 2011:90,179,182-3,184,187,197) – y que viene a resumir su poética del iconotexto en el concepto de *iconoritmo*<sup>385</sup>. Me refiero sobre todo a su sentido físico y espacial en su forma más vulgarmente científica: la escritura como objeto, como cosa impresa, que está en la misma relación con la materia que en la que está la pintura conforme al paradigma científico de la modernidad.

Jennifer De Vere Brody (2008) [Fig. 7.1] ha fechado incluso esa toma de conciencia en un año concreto, 1635, precisamente a través de un caso igualmente anecdótico. En ese año se publicaba la obra del científico, inventor y miembro de la Royal Society, Robert Hooke – un ‘proyectista’ de los Lagado, pero de los verdad; a este lado de la novela de Gulliver – bajo el título de *Micrographia: or some Physiological Descriptions of Minute Bodies made by Magnifying Glasses. With Observations*

383 La traducción es del autor.

384 La cita completa de Jouannais es bastante explícita con respecto a la carga política de la obra: “Sin duda, emplear el término obra para designar entidades no efectivas, objetos no realizados, traicionando de ese modo la etimología misma de la palabra, plantea un problema. Obra proviene de opera, a través de opus, operis, cuyo sentido es ‘trabajo’, ‘sufrimiento ligado al trabajo’, e incluso ‘tortura’. Puesto que las propuestas que nos conciernen se han ahorrado tanto el trabajo como las obligaciones y las tensiones inherentes al hacer, no deberían llevar el nombre de obra” (Jouannais 2014:28-29)

385 Es muy extenso el trabajo de Louvel al respecto y atraviesa gran parte de su último apartado. Volveremos a ello al final del apartado pero citamos aquí su definición de iconoritmo: “I propose to collapse the time and space dichotomy [of text and image] onto speed and movement through the way the movement of the text is organized, in particular when the image call attention to itself and punctuates the text with its presence, as if summoned by the text [...] The iconorhythm is thus positioned on the paradigmatic axis of speed which consists of time-space, neither the one nor the other, but both, brought together in a relationship” (Louvel 2011:184-185)



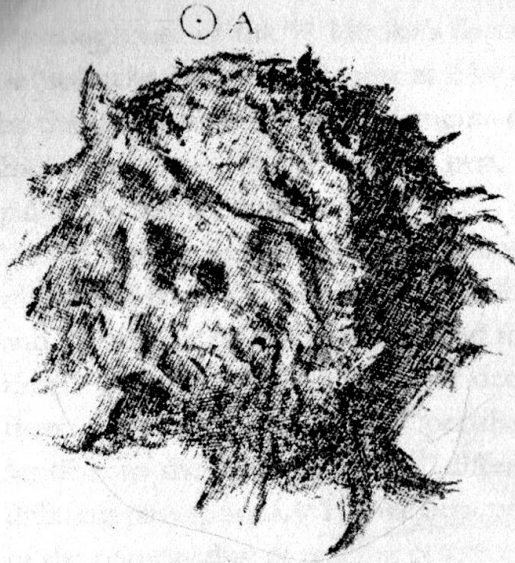


Figure 5. Robert Hooke, "Smutty Daubings" of a full stop in Robert Hooke, *Micrographia* (London, 1665). Reproduced by permission of the Houghton Library, Harvard University.

This is an experiment. You are being put on the spot. What do you see? A blotchy black dot? Is it a spore or a medieval weapon? A blind spot? Perhaps it is a kind of "broken circle"—something whose surface once was as smooth and simple as a perfect point but now appears ruptured, imperfect, displaying a monstrous roughly textured skin. This experiment catches your eye in the ambiguous space of the "so-called size-distance relationship" that necessarily constricts your reading/knowledge.<sup>6</sup> The point of this experiment is to illustrate the illusion of depth (perception) created by a representation made by the pen of Robert Hooke (1635–1703), the English scientist, surveyor, inventor, and member of the famed Royal Society.<sup>7</sup> Hooke, a rival of Sir Isaac Newton and a friend of the famous English printer Joseph Moxon (who wrote the first guide for printers that stressed proper pointing), sketched this dot for his lavishly produced Renaissance text *Micrographia: or some Physiological Descriptions of Minute Bodies made by Magnifying Glasses. With Observations and Inquiries thereupon* (1665).<sup>8</sup> Hooke's text holds value for historians both of science and of the book itself because it was one of the very first volumes on the then new topic of microscopy. Although naturally some of its scientific claims proved untenable, the book has been remembered for Hooke's stunning illustrations.<sup>9</sup> Hooke provides us not only with our first punctuation mark, but also with the title of this chapter, "smutty daubing"—a felicitous phrase given that there is more smut to follow when we return, to 1960s New York, to attend to one of Kusama's nude "body festivals."



and *Inquiries thereupon* (1665). Hooke no sólo describe un mundo gigante de cosas diminutas a través de la lente sino que redacta uno de los primeros manuales de microscopía, poblado de ilustraciones y aberraciones *magníficas* y *magnificadas*, que todavía hoy tienen un valor incuestionable para la historia de la ciencia. Más allá de la obsolescencia de algunas de sus teorías – y de que especulemos con la influencia que este tipo de imágenes científicas tendrían en obras posteriores como la del gigante *Micromegas* (Voltaire 1752) o los propios viajes de Gulliver (Swift 1726) – lo cierto es que Hooke habría querido con su libro el “mostrar las imprecisiones inherentes a la comprensión del mundo natural” y “mostrar los antojos y las vaguedades de la percepción” (DeVere Brody 2088:31). Con la ayuda de su lente de aumento, “que hacía de más a lo aparentemente insignificante” (31) y con “una mano sincera y un ojo fiel” (Hooke 1665:429), a Hooke no se le ocurrió otra cosa que mirar a través de un microscopio un trozo de papel con un punto. Esto es, empezar el libro analizando el material mismo del cual iba a estar compuesta su explicación posterior. Bajo el microscopio, como es de esperar, el punto demostró no ser un punto preciso, sino “un sucio y obscuro pintarrajo sobre un tapete o suelo irregular hecho con una punta roma” (Hooke 431). Para Brody, el experimento de Hooke “subraya la materialidad (en ambos sentidos de la palabra) del signo de puntuación” y nos ayuda a ver el juego entre tecnología, percepción y signo tipográfico (2008:31). Pero no sólo eso, toda la operación, la de deformar por medio del microscopio el concepto del punto, de la mínima representación espacial y lingüística, a “un obscuro pintarrajo”<sup>386</sup> análogo a las manchas de suciedad de Londres, es en palabras de Brody “casi como por onomatopeya”<sup>387</sup> una manera muy sensorial de traducir “el *impasto*” propio de los diferentes medios estudiados – de la tinta, la punta de un plumín, el papel con textura, la presión de la mano – produciendo cierta conexión material y fenomenológica entre lo estudiado y lo expresado, a raíz de su naturaleza profundamente impura. Brody describe así las reflexiones de Hooke con el microscopio:

“The microscope revealed some much-vaunted tiny writing as barely readable without “a good fantasy” well preposed to help one through”, and in fact a good fancy was needed for all reading. Since the “imagination” we had of objects were not decided by “the nature of the things themselves” so much as by the peculiar Organs, by which they are made sensible to Understanding”, different organs would have produced different perceptions. Hooke now points out a still-greater implications of the corporeality of reading practices. His experiment with the microscope revealed the importance of seeing beyond the so-called naked eye” (DeVere Brody 2008:32)

386 El original en inglés que da título al capítulo de Brody es “smutty daubing” que tiene en su pronunciación sajona un ritmo muy puntuado y paratáctico, parecido a “esmot-ti dob-pin”. De ahí la analogía fonética con el punto amorfo que vio por el telescopio.

387 La onomatopeya sería aquel vocablo que es un calco fonético de sonidos generalmente asémicos, no discursivos. Es lo más parecido a una tendencia mimética del signo hacia el sinsentido.



Así Hooke hace honor a su apellido y, como la lombriz de la anquilostomiasis<sup>388</sup>, y nos *engancha* no tanto al fonema ni a lo fónico, no tanto al signo ni al sentido, sino el punto como algo colosal y monumentalmente deforme y amorfo – paradójicamente a partir de la observación científica más ‘acrítica’<sup>389</sup>. Y esto es precisamente lo que nos permite presentarle en el contexto de nuestra particular apuesta por la hipertelia científica como una referencia no sólo óptica y física sino formal: una “fisiología de la lectura”; o lo que es lo mismo, de quien nos previene o avisa de la naturaleza de que el texto, la escritura, la lectura está atravesada por “prácticas corporales que se acabarían normalizando con la expansión de la alfabetización” (DeVere Brody 2008:32), dándose por hechas y naturalizándose como lugares al margen de la imagen.

En ese sentido, Brody no sólo apunta que en términos más prácticos la apreciación de Hooke está plenamente vigente en tanto que funciona como el “close-up” el “film o el “pixel”, sino que también establece un principio tangible del sinsentido – insisto que mediante la observación física – por el cual “ese punto aislado interrumpe el flujo narrativo y se convierte, por un momento, en un mundo entero sobre sí mismo, y no como parte de un mundo dado” (DeVere Brody 2008:31). Tras esa visión mundializada del punto se nos antoja aquí un hipervínculo, como dice Brody, una “*dotology*” o *puntología*, que invierte la mirada microscópica de Hooke a la macroscópica de Sagan; el mundo como una “mota del polvo suspendida en un rayo de sol”; un “*pale blue dot*”; “el único hogar que siempre hemos conocido” (Sagan 1997:xv-xvi)<sup>390</sup>; un pixel, en la cámara de un satélite lejano, en el que se resume toda la historia humana<sup>391</sup>.

Con el caso de Hooke, el propio texto de Brody, que no es literario ni pertenece a la ficción, se transforma en un iconotexto de Louvel al describir lo que éste vió por el microscopio. Curiosamente para Louvel la mención de instrumentos ópticos, de espejos, pantallas o tapices, es uno de los métodos por los que el texto se abre a los “ambiguos mecanismos de lo referencial y lo imaginario”(2011:138). Esto nos permite pensar que la barrera establecida por la propia Louvel al vincular la poética del iconotexto al texto literario es susceptible de ser franqueada, y que en efecto, una vez abrimos la rigurosidad de la observación científica a la lógica de los dispositivos de la mirada,

388 En inglés, *Hookworm*. Ver apartado 4.4

389 Usamos aquí el término en el sentido más moderno y bajo el signo de la “teoría crítica” de la Escuela de Frankfurt o del llamado “nuevo espíritu científico”, que de alguna forma criticaba el devenir positivista de la ciencia tres siglos después de Hooke. En contexto, tal y como señala DeVere Brody, la tradición experimental de Hooke es históricamente muy innovadora, vinculada a la concepción fisiológica Cartesiana del s.XVII.

390 Incluido también como locución en su serie televisiva COSMOS, se reproduce aquí el párrafo más conocido de Sagan: “Desde este lejano punto de vista, la Tierra puede no parecer muy interesante. Pero para nosotros es diferente. Considera de nuevo ese punto. Eso es aquí. Eso es nuestra casa. Eso somos nosotros. Todas las personas que has amado, conocido, de las que alguna vez oíste hablar, todos los seres humanos que han existido, han vivido en él. La suma de todas nuestras alegrías y sufrimientos, miles de ideologías, doctrinas económicas y religiones seguras de sí mismas, cada cazador y recolector, cada héroe y cobarde, cada creador y destructor de civilizaciones, cada rey y campesino, cada joven pareja enamorada, cada madre y padre, cada niño esperanzado, cada inventor y explorador, cada profesor de moral, cada político corrupto, cada “superestrella”, cada “líder supremo”, cada santo y pecador en la historia de nuestra especie ha vivido ahí —en una mota de polvo suspendida en un rayo de sol.”

391 “all of human history has happened on that tiny pixel,” (Carl Sagan speech at Cornell University, October 13, 1994).

como en el caso de Hooke, debemos estar preparados para encontrarnos con lo monstruoso o con lo inconmensurable epistemológico; la opinión razonable de que los textos del conocimiento son también saturaciones pictóricas, y según el punto de vista, hasta manchas deformes sobre el papel. No diremos esto en un sentido peyorativo, como haría la crítica científica más tecnócrata, sino constructivamente: emerge la sospecha fundada de que el texto del conocimiento no puede escapar a estas fenómeno-logías salvo por su separación representativa y por su guión o su “*hifenación*” performativa. La misma que le separa del resto de ámbitos del saber a través del acto de la escritura y el habla científica.

También Deleuze ha utilizado el modelo de una línea sintáctica, que trasciende sus cualidades formales, para desarrollar la posibilidad de una gramática del desequilibrio:

“Se trata de una línea sintáctica, pues la sintaxis está constituida por las curvaturas, los anillos, los giros, las desviaciones de esta línea dinámica en tanto que pasa por unas posiciones desde el doble punto de vista de las disyunciones y de las conexiones. La sintaxis formal o superficial ya no regula los equilibrios. de la lengua sino una sintaxis en devenir, una creación de sintaxis que hace que nazca la lengua extranjera dentro de la lengua, una gramática del desequilibrio.” (Deleuze, 1996:156)

Así, se consigue que la lengua sea extranjera en sí misma; se pliegue sobre sí de la misma manera en la que la investigación en arte podría hacerlo con la investigación científica. Desde Deleuze insistimos, como hicimos con el planteamiento diplomático-mágico de Isabel Stengers<sup>392</sup>, que nuestra intención no es desacreditar lo científico ni lo humanístico así como re-sensibilizar sus métodos. No se pretende desautorizar a lo científico por reconocerlo como performativo sino al contrario, poner en valor esa naturaleza teatral o inestable para ver de qué maneras el arte se puede relacionar con sus instituciones, a veces, hasta de manera más coherente. Lo que lentamente emerge a partir de estas analogías es precisamente una forma de conocimiento que es “sintaxis en devenir”, “gramática del desequilibrio”, que es a lo que debemos aspirar desde el arte si se pretende aportar algo a la comunidad del conocimiento científico – experimental y sustancialmente. Lo que se pide es que se reconozca la aplicabilidad de análisis como el de Louvel a textos como el de Brody a través de un sistema analógico de la imaginación que no es exclusivo de la obra de arte sino de la imaginación – que como hemos visto Caillois incluso le atribuye a la materia.

Volviendo al *hyphen*, De Vere Brody ha escrito (2008) que “todos aquellos que han pensado críticamente sobre este signo de puntuación coinciden”, ante todo, “que el *hyphen* *performa*”; que “nunca

---

392 Ver apartado 4.

es neutral ni natural” (85). Una o divide el *hyphen* siempre actúa y ocupa un lugar “imposible”, que es movimiento y agenciamiento del tiempo. Y en nuestro caso es agencia también del espacio textual. Un vector de controversia que “migra, aparece y desaparece”(85). Y una imagen que nos recuerda a la propia descripción visual de la obra alquímica, en la que la materia, el *algo*, ha de ser primero separado para ser reunido y vuelto a separar, en un bucle infinito – y cuya figura mística es la del *ouroboros*. Evocando precisamente los principios de analogía y ambigüedad de la gran parataxis, Brody resume su complejidad de la siguiente manera – y cito *in extenso*:

“... *hyphens* locate intermediate, often invisible, and shifting spaces in between what often are supposedly oppositional binary structures. *Hyphens* cannot stand alone: in fact, they do not “stand” at all; rather, they mark a de-centered if central position that can present readers with a neither-nor proposition. The *hyphen* is a sign that both compels and repels: it is not a fixed point but rather a joint – a shifting positionality – a continually collapsing structure. Indeed, as the joint, it is the site of intersection and therefore the weakest link of any construction. The *hyphen* can be used as a transitive verb that suggests the term’s tendency to connote travel. It is in transit, the object of transformation and subject to translation. At other times, the *hyphen* marks a space of suspensión: it performs a taut tightrope – a trope of perpetual tension.” (Brody 2008:85)

Bajo esta óptica nos preguntaremos si no es por ejemplo nuestro *Mauss-docente-chamán* un ejemplo de ese conocimiento “*hifenado*”, de esa “posicionalidad cambiante” en constante desplazamiento y desfase entre lo que se aparenta que se es y lo que se representa ser. Nos preguntaremos si puede la inconmensurabilidad de la *phrase-image* estar en relación analógica con ese vector bipolar y esa “suspensión” del *hyphen*. Si no será una forma análoga, desprovista de su dimensión sagrada, al misticismo-materialista de la que nos hablan las piedras de Caillois. Si será la prueba tangible de aquella “continuidad entre la imaginación y la materia” que expresaba el mitógrafo en cuanto al pulpo<sup>393</sup>, influenciado por las tesis de Bachelard (2003) sobre la interrelación entre “la imaginación formal”<sup>394</sup> y “la imaginación material”<sup>395</sup>: por la idea de “que la vida salta a eslabones y esconde su continuidad” mientras que “en la novela” – y aquí nosotros añadiríamos que también el texto académico – “sólo existe lo que se dice, se muestra la continuidad, se exhibe su determinación” (2003: 127). Una idea consonante con la expresada por Brody de que “la lectura controvertida del *hyphen*”

393 Ver final del Apartado 5.2

394 De este tipo de imágenes dice Bachelard que “cobran vuelo ante la novedad; se recrean con lo pintoresco, con lo vario, con el acontecimiento inesperado. La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. Lejos de nosotros, en la naturaleza, ya vivientes, producen flores.” (Bachelard 2003:7)

395 De este otro tipo de imágenes dice: “Las otras fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia, cuya forma es interna.” (Bachelard 2003:7)

– esto es, de su papel de árbitro entre la idea de asimilación y de exclusión<sup>396</sup> – “demuestra el drama, por otro lado drama oculto, de la cultura impresa que, una vez olvidada imparte una normatividad naturalizada” (DeVere Brody 2008:86). Y es que igual que asumimos los roles críticos del rigor, la episteme o el arte, a menudo de forma acrítica, también desde la ortografía y la gramática el *hyphen* habría sido sinónimo de algo temporal. Un estadio “recalcitrante” o una “disposición fea de la escritura”, en palabras del gramático británico Eric Partridge, que hacen al lenguaje “jadear”, “sollozar” o “gemir” y que rompen lo que de otra manera sería la linealidad uniforme de la frase – dividiéndola en pedazos y sílabas (DeVere Brody 2008:86-7)<sup>397</sup>.

Brody saca dos conclusiones en torno al signo que nos interesan. En primer lugar, desde la gramática se deduce que el *hyphen* es a menudo un estado transitorio en la evolución de las palabras hacia su normalización, destinado eventualmente a desaparecer en los futuros vocablos compuestos – algo que es evidente en casi cualquier consulta etimológica. Es decir, vocablos como *book-shop* o *e-mail* terminan derivando en *bookshop* e *email*, y consolidándose “inevitablemente” como léxico normativo<sup>398</sup>. En segundo lugar, Brody (2008) apunta que una mirada crítica ve en el determinismo de esa tendencia a desaparecer “una alegoría de la globalización” y homogenización de las identidades, pero sobre todo un signo de que “el *hyphen* marca ese espacio de fricción – tanto ficcional como factual” (87-88) por el cual se puede establecer un pensamiento crítico, equívoco o no-lineal. Para Brody (2008) “el énfasis puesto en los “compuestos sólidos” ocluye lo viscoso y lo asimétrico de las operaciones de poder y quizás también de la sexualidad” (90); la descomposición del *hyphen* “revela, retroactivamente, una “tradición” que está compuesta – combinada – con-fundida” (91) y que es a menudo naturalizada. ¿Podemos pensar entonces en una relación análoga a esa “solidificación” con respecto a la manera en la que distribuimos el conocimiento? Cabe imaginar una alternativa a la tan cacareada “interdisciplinaridad” o “transdisciplinaridad” sin efectivamente deshacerse en términos fácticos en nuevas diagonales complacientes sino resistentes – y aquí estoy pensando sobre todo en las ‘nuevas hegemonías’ académicas que en nombre de la alteridad de género o escala del relato a menudo traicionan la impureza de marcos tradicionalmente subalternos como el feminismo, los estudios poscoloniales o el psicoanálisis, estandarizando sus aportaciones dudantes y convirtiéndolas en estructuras técnicas del discurso contemporáneo.

396 Brody teoriza en su capítulo dedicado al *hyphen* precisamente en torno a la expresión identitaria del “*hyphenated-american*” en el contexto del multi-culturalismo, y como una expresión popularizada por Roosevelt para referirse a aquellas minorías, fundamentalmente raciales o migrantes, que nunca se sienten integradas del todo y que mantienen su identidad original poniendo en crisis la pureza del “true American”. Este es el drama al que se refiere su cita

397 Conviene distinguir entre el “*hyphen*” y el “slash” o, en castellano, el guión “-” y la barra horizontal “—” aunque sus implicaciones estéticas y metafóricas en nuestro caso sean igualmente válidas.

398 Brody hace referencia también a las diferencias entre el inglés británico y americano señaladas por Partridge, británico, quien cree que “the tendency [for *hyphens* to disappear] has accelerated since about 1914: World War I taught many people that superfluities should be treated as such and therefore discarded; World War II increased the tempo [...] Americans have gone further than Britons along the lines of ‘continuity’ and ‘solidity’. Some Britons think that Americans have gone too far” pero para Partridge estos sólo pueden ser acusados de una “intelligent anticipation” puesto que “why, ask virtually all Americans and not a few Britons – ‘why resist the inevitable’” (Partridge en Brody 2008:87)

En ese sentido es importante hacer notar que Brody no idealiza la ruptura total, la vuelta a los orígenes o la exaltación de la diferencia como resistencia numantina – el motor en cierta medida de las utopías de vanguardia. El *hyphen* a partir de su lectura se nos presenta como una *continuidad de la diferencia*; una des-unidad del salto paratáctico que subyace a lo real, apuntado por Bachelard más arriba. En los términos políticos de Rancière es también una comunidad del disenso; en los de Mouffe una democracia agónica; en los epistemológicos de Stengers, una diplomacia para pertenecer a aquella ciencia que nos rechaza por brujas<sup>399</sup> y hechiceros<sup>400</sup>, pero que en el fondo les debe a éstos todo lo que es: conocimiento del mundo a partir de la imaginación asémica de la materia. Una aproximación a la idea de que el conocimiento encuentra su poder y agenciamiento en la subversión de lo espacio-temporal y en la emancipación, en la problematización – que no erradicación ni negación – de lo “originario” o lo contextual. Es en ese sentido, en relación a las identidades híbridas, raciales y nacionales en el contexto del postcolonialismo, que Homi K. Bhabha ha escrito:

“Hybrid *hyphenations* emphasize the incommensurable elements – the stubborn chunks – as the basis of cultural identifications. What is at issue is the performative nature of differential identities: the regulations and negotiation of those spaces that are continually, contingently, “opening out”, remaking the boundaries, exposing the limits of any claim to a singular or autonomous sign of difference – be it class gender or race. Such assignations of social differences – where difference is neither One nor the Other but *something else in-between* – find their agency in a form of the ‘future’ where the past is not originary, where the present is not simply transitory. It is, if I may stretch a point, an interstitial future, that emerges *in-between* the claims of the past and the needs of the present” – (Bhabha 1994:313)

Es así quizás, como un *hyphen* resistente y negativamente plástico, como la gran parataxis de la *phrase-image*, que podemos pensar la *coherencia quebrada* o la *fragmentación continua* del conocimiento y la investigación en arte. A partir de un necesario acercamiento a la ciencia, que cuestione y que siga poniendo en crisis los valores heredados de la obra de arte, que cuestione las nuevas versiones de su supuesta autonomía, y que se alinee con los estudios visuales más escépticos. Pero hacerlo al tiempo que se mantiene una oposición necesaria con determinadas “naturalizaciones” y “colonialidades” del pensamiento científico, filosófico o histórico acerca del arte, que siguen siendo muy recelosos, incluso en los ámbitos más críticos, a ser interpelados en igualdad. En definitiva, un conocimiento centrado en el estudio de una continuidad quebrada; de un vector surgido a partir de la brecha; la coherencia, sólo que *impura*, de la imaginación. En este marco el *hyphen* emerge como una marginalidad de lo intermedio en lugar de una alteridad de lo periférico, que de manera

399 Nota final de Stengers.

400 Bataille, Caillois y sus tesis a favor del hechicero en el *College de Sociologie*.



muda se resiste al sentido unívoco. No una marginalidad oculta sino a plena luz, como le sucede a las categorías olvidadas en las ciencias diagonales, que ya no son todo lo eficientes que fueron, lo cual no obsta para que algunas merezcan una segunda vida. Una forma del conocimiento que habita en la *comunidad impura* de lo textual-imaginario en movimiento; de “la condición marginal de la vida entre poderosas categorías” (Brody 2008:94) y que se conecta, como ha visto Louvel en el ámbito del texto y la imagen, a la definición de analogía dada por Kant:

“In order to bridge the artificial gap between text and image [...] let us recall Kant's definition of *analogy*: “Analogy is a word which does not signify as is commonly thought, an imperfect resemblance between two things, but a perfect resemblance of two relationships between totally dissimilar things”<sup>401</sup> Within the interweaving or constellation of text and image, which aim at coming together in the iconotext while retaining their specificity, analogy implies both a distance and a commingling, and expresses the text's desire for images” (Kant en Louvel 184:2011)

Hacia el final de este apartado debemos concluir con la pregunta de si el lugar del *hyphen* es en verdad tan potencial; si “¿es este espacio cambiante verdaderamente liberador?” (Brody2008:107). Y la cuestión, por enésima vez, parece resolverse en el ejercicio transicional de la traducción.

---

401 Louvel p.184 citando a Eliane Escoubas en *Imago Mundi*, p. 233 citando a Kant en *Prolegomena*, p.58.

## 8. Un intermedio desbordante. De la fotonovela, la traducción y el texto material.

En este apartado trataremos de dar cuenta de las deformaciones que sufre el medio material del texto y la imagen, lo libresco, en proyectos de traducción visual, verbal y mediática como la *Film Classics Library* o la fotonovela romántica española de segunda mitad del siglo XX. Así nos acercaremos un poco más a los llamados estudios intermediales en los que también se insertaría el trabajo de Louvel, e introduciremos, de cara al último apartado, el marco de trabajo teórico del artista y crítico cultural Joseph Grigely: los estudios textuales norteamericanos.

El análisis de este apartado hace a su vez las veces de *hyphen*, es decir, una forma intermedia, un intermedio o interludio, que *suspende y da continuidad* al sentido entre los otros dos apartados del capítulo. Un montaje de referencias más o menos asíncronas que permiten constituir un sentido a partir de una falta de nexo inmediato y subordinado y a partir del *hyphen* como un lugar de traducción que entronca con la idea de transmisión y traslación. En definitiva se trata de repensar críticamente el libro como un cuerpo y un medio material, que ha sido normalizado en el ámbito del conocimiento como un medio transparente que no opone resistencia. Esta naturalización permite ejercer separaciones estéticas y formales más o menos arbitrarias y más o menos cuestionables, pero sobre todo, acerca el material por excelencia del conocimiento, el libro y el texto, a la retórica más plástica que tradicionalmente se le atribuye al ámbito del arte.

## 8.1 Introducción a la *Films Classics Library*.

Según reza la introducción a todos los volúmenes de la colección, la *Films Classics Library* se presentaba como “la más precisa y completa reconstrucción de una película en formato libro”.

El artífice detrás de la colección, a caballo entre estos dos estados antitéticos de la materia cinematográfica, fue el productor y guionista Richard J. Anobile, todavía hoy en activo como productor de cine y televisión canadiense<sup>402</sup>. Cada tomo de esta colección de fotonovelas fílmicas acumulaba cerca de 1000 fotogramas de cada película escogida, dispuestos secuencialmente y acompañados por los diálogos originales al pie de cada fotograma. Entre 1974 y 1976 se publicaron bajo el sello de la colección cerca de una veintena de títulos entre Estados Unidos y Reino Unido, todos ellos clásicos del cine americano en blanco y negro, llegando a gozar de un éxito considerable. Esto fue debido en parte a que a mediados de los setenta se trataba de la única forma de acceder y disfrutar de una película en casa, pocos años antes de que el vídeo doméstico fuera asequible. Una anomalía editorial que permitía poseer un filme – ese medio que el posestructuralismo derrideano asoció a lo fantasmático – en forma física y tangible. Es decir, algo así como un ectoplasma o un fantasma coagulado, sólo que de papel y tinta.

Richard Anobile continuó publicando fotonovelas fílmicas al menos hasta el año 1982, fuera del sello de la *Film Classics Library*. En esas incursiones incorporó filmes contemporáneos como *Alien*, experimentando con técnicas pioneras de reproducción a color, o casos como el de *Star Trek*, donde llegó a usar bocadillos para los diálogos, a la manera del tebeo o del cómic. Con esa misma técnica llegó también a adentrarse en el raro género de la “video-novela”, reproduciendo en 1979 el episodio piloto de la teleserie americana “*Mork & Mindy*” – en lo que pudiera ser un intento fallido de adelantarse al botón “rec.” del vídeo doméstico.

Sobre la *Films Classic Library* no existe apenas bibliografía más allá de menciones muy puntuales en entrevistas y ensayos<sup>403</sup>. Probablemente esto se deba a su condición de fenómeno popular de poca o ninguna significancia literaria o artística, condenado al olvido una vez la imagen en movimiento estuvo al alcance de casi todos con el Betamax el VHS, o más recientemente, el DVD. La información al respecto, más allá de la contenida en los libros, parece reducirse a los testimonios personales y anecdóticos de aquellos que los poseyeron o han tenido acceso a ellos en las páginas de venta de segunda mano, salpicado en algún caso de menciones en el contexto del arte<sup>404</sup>. De

---

402 [http://www.thestar.com/news/2007/09/28/no\\_one\\_can\\_tell\\_this\\_man\\_where\\_to\\_cast\\_his\\_ballot.html](http://www.thestar.com/news/2007/09/28/no_one_can_tell_this_man_where_to_cast_his_ballot.html)

403 A fecha de marzo de 2015, después de consultar diversas bases de datos académicas, toda cita a estos libros, de por sí muy escasas, siempre aparece como fuente impresa de los diálogos de las películas y nunca por el propio libro como obra o ejercicio específico.

404 Ver entrevista entre David Company y John Stezaker en CAMPANY, David (2011: 15-25), *John Stezaker Filmstill*, Ridinghouse, London.

forma similar y casi de manera accidental y secundaria, los libros de Anobile que buscaban dar acceso a una narración fílmica, permitían al espectador desviarse del relato y detenerse en aspectos menores como el mobiliario del decorado, el vestuario, el gesto congelado de una actriz, la textura del maquillaje, o en los fondos pintados – antes de que el “blow-up” o la captura de pantalla estuviesen al alcance de cualquiera.

Con esta colección de libros, uno podía por primera vez contemplar los detalles que naturalmente estaban en la película para pasar desapercibidos; aquellos que enriquecían silenciosamente la ilusión de una historia, y sin los cuales no resultaría tan convincente sino más teatral e impostada. El experto y el profano podían acceder por igual a los elementos de la distracción de forma intensa; experimentar la condensación de lo accesorio, la presencia de lo secundario en imágenes y páginas impresas, sólidas y materiales: lo ocioso de la historia transmutado en lo laborioso transparente del filme, en las minucias necesarias para sostener el efecto de realidad. Una extraña cualidad que sin embargo haría de la Films Classic Library la mejor herramienta de análisis de la imagen cinematográfica hasta la implantación generalizada del vídeo doméstico a mediados de los años ochenta<sup>405</sup>.

---

405 Si bien los primeros reproductores se lanzaron en la década de los cincuenta su precio sería prohibitivo hasta finales de los setenta con la aparición de Betamax y el VHS. El lanzamiento de la primera grabadora VCR por Sony precede a los libros de Anobile (el Sony-VO-1600 en 1971) aunque la llegada de estos aparatos al ámbito doméstico tardaría todavía casi una década

## 8.2 Entrevista a Richard J. Anobile

El único contacto disponible de R. J. Anobile hoy es a través de una red social profesional conocida como *LinkedIn*. Tras el debido registro pude establecer contacto con el productor quien amablemente accedió a conducir esta entrevista por vía del correo electrónico. El texto es, probablemente, un intento de corroborar determinados datos, aunque estos suceden más a través de la memoria de su autor que por medio de comprobaciones rigurosas, dando lugar a la paradoja de que la fuente original, el referente material y vivo, es a menudo más impreciso que sus imágenes bibliográficas.

Se ha preferido dejar el texto en el idioma original tal cual se realizó, incluyendo algunos fallos de interpretación de ciertas preguntas, y sin comprobar la veracidad de las cifras o los datos expuestos. El objetivo no sería tanto aportar datos precisos como el dar un acceso riguroso a la parcialidad de la referencia. Tan sólo se han incluido notas en aquellos términos técnicos o datos que se benefician de cierta explicación.

-----

***Pregunta – Let's start with how many books the Films Classics Library was comprised of. Would it be possible to have a complete, chronological list?***

*Respuesta – We anticipated at least 12 titles but we only published 8. 1974: Frankenstein, The Maltese Falcon, Casablanca & Psycho & 1975: Ninotchka, Stagecoach, Dr. Jekyll & Mr. Hyde (the 1931 Rouben Mamoulian version starring Frederic March for which March won an Oscar), The General.*

***From my own findings I assume the collection spanned from 1974 to 1976. Is that correct?***

*Yes.*

***What was the print run for each edition? Has there ever been a second print of any of the books?***

*They were published in several editions somewhat simultaneously – a hardcover via Universe Books in the US and I forget the UK Publisher<sup>406</sup>; a large format paperback edition also in the US and the UK. – and book club editions. I believe the first print run for each was about 100,000 copies.*

***Were there other movies planned that weren't published?***

*Yes – Birth of a Nation, King Kong, All Quiet on the Western Front, Citizen Kane and a few others which I cannot recall.*

---

<sup>406</sup> La versión que se ha manejado para esta investigación del primer tomo dedicado al Frankenstein de 1931 es la de Macmillan London, 1974.



**Why weren't they published?**

Well, they were expensive to produce. There were rights costs and the physical costs of compiling and then printing the books. It was a labor intensive process and after a while as costs seemed to be rising, the powers that be were asking for more commercial books. And at some point I left New York for LA and was moving into a different direction – namely working with studios on tie-ins<sup>407</sup>.

**After this you are listed as the editor of other contemporary film photonovels such as Alien or Star Trek (even some “video novels” on television shows) but these seem from my findings to be more randomly published than collected under one publisher or collection. Is this so? and if that's a yes, were this additional books planned as a collection or were they more sporadic?**

These books evolved based upon studio needs for tie-ins and were not a part of the Film Classics Library. I was supposed to have done Star Wars but George Lucas wouldn't approve my doing the book. Alien was going into production and Fox asked if I would be interested in doing a book about Alien – I read the script, saw some of the drawings and knew it would make a good ‘photo novel’ and I wanted it to be full color. It was a great success and the first time anyone had published an all color book of 256 pages. It used a new color correction process that did full pages rather than individual photos – essentially 256 full page color corrections instead of 1400 individual photo corrections. Not only did it do well as it was the only book available where one could get a good look at the creature but it won numerous technical awards.

**How did you get to the idea of developing a film library in photonovel? Was it your own idea? Was it a comission?**

I majored in motion picture direction and production at City University of New York. There were no VCR's in those days so if you wanted to review a classic film for study the only way was to rent a 16mm print and a projector – a bit pricey for a student. I had a part time job as assistant to the film curator at the Gallery of Modern Art (the curator was film historian Raymond Rohauer). He was supposed to have written a book about Buster Keaton for Darien House that was to have been published by New American Library. I was to help edit the book. Raymond could never get around to the book and that left Darien House in a lurch as they had already done the NAL deal. So the head of Darien House (Jack Rennert) came to me and asked if I would create a film book. I pitched the idea of the Film Classics Library and books based upon frame blowups, etc. But they were too costly so NAL asked if I would do a book about W. C. Fields (he was going through a popular revival at the time) I suggested frame blowups but due to cost the answer was ‘no’ so I concocted one called DRAT (1967). Essentially it was a series of still from Fields' films juxtaposed with quotes. This was my first

---

407 El tie-in es aquel producto franquiciado a partir de una marca, también llamado *merchandising*.

*book and I worked very closely with an editor named Jane Wagner who remained with me as editor for a number of my books and taught me a lot about writing/editing (I was 20 at the time).*

*DRAT was a phenomenal success and I was asked for another book. Again I proposed the Classic Film Library – again it was rejected. The publishers wanted something more commercial – so I proposed a different frame blowup approach – the funniest scenes from the films of the Marx Bros. – even though the frame blowup approach was more costly, this time they agreed and that book was a worldwide best seller and was titled *Why A Duck?*. Groucho wrote the introduction and that is how I came to know him which eventually led to a book of interviews between he and I and anyone alive who had worked with the team and would speak with me. It was a true oral history of the Marx Bros. from the horse's mouth. But it was also controversial as Groucho used very salty language (nothing that would make you blush today but at the time it was considered racy.) WW Norton was the first publisher for that book; but after selling out the first edition they withdrew because of a lawsuit brought by the Marx family trying to stop the book from further distribution (they lost) – everything was on tape, nothing was fabricated and Groucho had signed off on the final copy. The book went into several printings (unfortunately I did not get royalties – only Groucho – the price for getting the book done) Some reviewers were bent out of shape but most pronounced it marvelous and the best telling of the Marx story to date – even now it remains the book to go to about the Marx Bros as I was fortunate that Groucho's recall was still good and I had supplementary interviews with people like Gummo, Zeppo, Jack Benny, Robert Florey (director of *Cocoanuts*), Harpo's widow, etc. plus lots of research help that jogged his memory. It is probably the book of which I am the most proud.*

***Was the idea of the collection business-based solely? Would it be considered a profitable venture at the time?***

*No – never thought of business (which is why I never got rich!) There was no real way to study film other than by renting those prints and a projector so I thought these could be used in film studies – and they have – sometimes I get notes from students who still use them though I can't imagine what they wouldn't grab a DVD and go to town rather than flipping through a book. I was well paid compared to most others writing and editing film books and for some reason I became fairly well known to the chagrin of many others who were more historian in nature – but the books grew beyond the need for study and they became popular books. I was fortunate as when I finally decided to leave publishing to move into film production, the money I saved helped me through 2-3 years of unemployment until I got that first job working in film. I didn't get rich but I had no complaints and the books actually opened a lot of doors for me.*

***I'd like to know to what extent you had previous experience, not professionally but as a reader, with photonovels and/or comics?***

*I was an avid reader. I certainly knew comic books from my youth but I had no experience writing. I happened to be in the right place at the right time when Rohauer couldn't deliver his Keaton book – and I was introduced to a great book editor, Jane Wagner – and, fortunately I was a good study and a quick learner.*

***Would you consider the photonovel as a widespread media in the 60's and 70's in the U.S.? in California? in New York? (In the Frankenstein copy I has access too, you sign the introduction to the book at New York City).***

*I would have to say that their success amazed me – after all, I had only thought these would be used for film study – not general entertainment. In a way, my failing to sell the idea earlier to NAL worked to my advantage and to the advantage of the series as DRAT and Why a Duck? had been incredibly successful and established my name. I continued with the light fare with books of scenes from the films of W. C. Fields (the original book I had proposed to NAL), Laurel & Hardy. Keaton and they moved out into circulation as the Film Classics took hold – so reviewers (they were kind to me) really pumped up interest in the books. This was still in the days when people read newspapers and magazines and weren't totally distracted by the internet. People – even young people – really read books and their interests were not just contemporary. As well film retrospective houses across the States and in Europe still played classic films – which is not the case today. Before I had done any of my books I had seen all of the films on a movie screen at theaters like the New Yorker on the Upper West Side of NYC. Once my books were published I would be asked to speak at these types of theaters – so it all fed into a loop of interest in classic film. Today everything is centered on contemporary media – most people don't look back – and the outlets that would permit them to look back really don't exist. There is no better experience than seeing Casablanca on a big screen. I even ended up doing Woody Allen's Play it Again Sam and did an interview with him for that book. As I think about it, it is quite astounding how successful these things were – and I can tell you that there wasn't a master plan – it just evolved. I was very fortunate. It paid my way for many years.*

***Would you recall the photonovel, as a medium, being used as pedagogical or instructive tool by institutions? maybe not only for kids but for immigrants, or minorities too?***

*I am not a sociologist - it was meant as a simple tool for film students wishing to get a sense of camera angles and storytelling by certain directors. Trying to turn it into more would be a lie. Certainly when I spoke at universities and at film presentations social questions would emerge but that came out as others read their sense of history into things – I provided the platform.*

***In the introduction to 1931 Frankenstein you criticise very vividly director James Whale for not making a good use of film; for shooting it badly and very statically. Would you think then (or now) of your own editorial operation in the same terms, since it stops and freezes the***

*frames on paper? Or, on the contrary, as a way of giving the film a different rhythm or motion, improving the original in a sense? You mention briefly the cutted scene of the girl and the flowers as “the only scene in which Whale exhibits any feelings for the medium”, but you don’t really delve into the details why this scene is different in terms of shooting: is it because of the travelling-shot to the pond? Of the flowers close-up? Of the monster smelling? I never considered James Whale a great film director – he was a great stage director – his films are wooden. He did not do much to push the art of cinema forward. Actually he wasn’t supposed to have directed Frankenstein, Originally Robert Florey (the director of the Marx Bros film Cocoanuts) was to have directed Frankenstein and even write a number of drafts of the script. An interesting side note is the windmill sequence. Florey had an apartment in Hollywood that was over a bakery named Van De Kamp. The bakery’s symbol for its Dutch origins was a windmill. Florey would come home each day to see a spinning windmill under his apartment windows over the bakery – hence the windmill sequence in Frankenstein. Anyway, Whale was getting kudos on Broadway and Universal signed him as a director – he wanted Frankenstein. Florey was off the show and Whale was in.*

*As for the pond scene – it was really screwed up by censors. The scene as originally shot showed the naiveté of the monster. The young girl showed him how daisies floated on the water when thrown in. The monster loved this and was giddy about the idea of floating on water. His intention was not to murder the girl – rather he expected her to float after he threw her into the pond. When that didn’t happen he was mystified and sad. Whale actually shot it perfectly but it was poorly cut and the impression left was a barbarous act by a monster rather than a misunderstanding by a gentle giant.*

*So – I hope this helps – regards, Richard*

### 8.3 Asincronía y traducción en la fotonovela.

La fotonovela en papel revista – en inglés también conocidas como *fummeti*<sup>408</sup> – aparece en Italia y en Francia antes de la Segunda Guerra Mundial a inicios de la década de los 40 (Flora & Flora 1978) (Carrillo & Thomas 1983) y encuentra algo más tarde su propio eco en España. Al margen del éxito del formato en los países de origen, éstos pronto se convertirían en exportadores de fotonovela a colonias o excolonias<sup>409</sup>, alcanzando ésta sus cotas más amplias de popularidad en países de la América Latina como Brasil, Argentina, Paraguay, Uruguay o Chile durante la década de los 50 en adelante (Flora & Flora 1978:135). La temática de estos folletines sería habitualmente la de la historia de amor, la aventura o el *affair*, con subtramas que van desde “la integración del mundo rural en lo urbano” hasta “el fomento del consumo de productos de clase media”, que refuerzan la lógica de las diferentes relaciones capitalistas (Flora & Flora 1978:135).

La mayoría de los estudios críticos acerca de la fotonovela coinciden curiosamente con el enfoque semiológico que se hace del *hyphen* en los estudios culturales, ya que ambos comparten una estrecha relación con las problemáticas raciales, culturales e identitarias derivadas de la migración y los procesos de hibridación poscoloniales. En ese sentido la mayor parte de la bibliografía al respecto del fenómeno fotonovelístico es de origen norteamericano y refiere a cuestiones derivadas de la integración de las minorías latinas – fundamentalmente mexicanas – y del uso de la fotonovela como material educativo (Flora & Flora 1978) (Herner 1979) (Hill & Browner 1982) (Carrillo & Thomas 1983) (Valle, Yamada, Matiella 2006). Algo que también encuentra continuidad en el contexto del arte angelino, poniendo el acento en el uso subversivo del medio por parte de subculturas y colectivos chicanos de la ciudad de Los Ángeles entre los años 60 y 80 (Checa-Gismero 2012).

En el momento de su consolidación, en pleno auge de la cultura de masas, es de suponer que la naturaleza ilustrativa de las imágenes fotográficas tenía en la fotonovela cierta inmediatez; cierto lenguaje de identificación y mimesis de la acción fotografiada, similar a la que puede tener un manual de instrucciones o la fotografía móvil en la actualidad. Esto es lo que ha permitido que autores como Pedro Sempere (1976) se hayan centrado también en los aspectos socio-económicos que hacen de la fotonovela un caso de estudio de lo subcultural del conflicto entre alta y baja cultura – al margen o en paralelo a los flujos migratorios – y que tanto interesaba a Barthes, Eco o Dorfles. En su estudio, Sempere plantea la fotonovela en España como un manual performativo de roles –

---

408 El término en italiano que significa “humaredas” o “nubecitas de humo” es el equivalente al “bocadillo” de comic en castellano. El término designa tanto al cómic como a las fotonovelas que usen bocadillos aunque el término correcto en italiano sería el de *fotoromanzi*.

409 “The stills for Corín Tellado were shot in Spain. It was published in Miami, and sold throughout Spanish-speaking North and South America. The central distributor in the Americas was headquartered in Miami. In mid-1975, the company decided to shift filming away from Spain and instead produce the stories in Mexico where they were cheaper and sold better.” (Flora & Flora 1978:138)



concretamente el arquetipo local de la mujer o madre sufridora, sea por trabajo, por amor, o por la familia – que constituirían para el autor una *semiología del infortunio* femenino, subliminal e interesado, y vehiculando determinada moral del control del cuerpo en el tardofranquismo. En esa línea, la fotonovela compartiría los principios del lenguaje fílmico y documental más naturalizado, tanto en sus encuadres y en su montaje, compartiendo a menudo esa invisibilidad de su estructura mediática con el cine, el documental o el audiovisual de los *media*. Un grado de discreción o imperceptibilidad medial que, *a priori*, sería opuesto a la idea de un medio primitivo, paratáctico o desestructurado, potenciando esa inmediatez didáctica que residiría en seducir al receptor con un mensaje en imágenes aparentemente directo y sin ambajes – en una enunciación de valores parciales como valores universales.

Para Barthes (2009b), quien apenas trató la fotonovela muy de pasada, el mensaje icónico presente en fenómenos como “el globo del cómic” vendría sin embargo a demostrar que “no es demasiado exacto hablar de una civilización de la imagen” sino de una cultura todavía muy “basada en la escritura” (2009b:38) – una afirmación que lejos de resultar obsoleta se reafirma en la actual cultura del mensaje móvil, sms, o *whatsapp* como los “bocadillos” de nuestra vida diaria. La afirmación de Barthes vendría a decir que productos como la fotonovela o el cómic ponen de relieve cómo de asumido está el mensaje lingüístico, hasta el punto de que no lo vemos actuar en los supuestos mensajes más imaginarios. En todo caso, para el autor la relación entre estos dos mensajes, el lingüístico y el icónico, se articularía en torno a dos funciones bien definidas, el “anclaje” – cuando la carga de información reside en la imagen – y el “relevo” – cuando la carga reside en el verbo. Una relación que se ve sin embargo alterada o deformada en el caso de la fotonovela tradicional. Y es que, si bien en ella la imagen cumpliría una función de relevo con respecto al texto – es decir, que la imagen se somete a la representación del mensaje lingüístico – autores como Fernando Curiel han visto que también debemos reconocer que ésta “recrea la escritura en una instancia inédita: la *pose* de los sentimientos, de las emociones, de las cosas, y por qué no, de las palabras” (Curiel 2001:68). Lo que encuentra fácil demostración en el momento en que uno despareja el texto de la imagen fotonovelada, revelándose el texto aún como plano e insustancial cuando queda despojado del gesto, las poses y los cuerpos que lo encarnan. Una operación de desacople entre las palabras y sus formas que recuerda a la operación que sigue el conocimiento que persigue ser objetivo.

También Sempere ha señalado las virtudes y aberraciones de esta anomalía compositiva entre el texto y la imagen en su análisis de “Lucecita” – un híbrido entre fotonovela y serial radiofónico de la SER emitido en España a mediados de los 70 – bajo el nombre de “asincronía”. La asincronía sería un recurso obligado en la fotonovela en el momento en el que el lenguaje se entiende que es “temporal y sucesivo” mientras que la imagen fotográfica, sin manipulación adicional, forzosa-mente representa un único momento en la acción de los personajes (1976:166). Para Sempere la

fotonovela no sólo resuelve este “conflicto semiológico” produciendo una asincronía entre imagen y texto sino que “lo asume” como parte de su naturaleza y de su identidad como género literario: hace operar a la imagen en un sinsentido espacio-temporal que recuerda a la composición de la pintura histórica en la que vemos distintos tiempos en un mismo cuadro; “representaciones asincrónicas” en las que “cada personaje congela su gesto o expresión corporal en el momento más significativo de su respectivo discurso”, “aún a costa de crear imágenes que, por sí solas, resulten no-significantes” (166). Una dimensión pictórica<sup>410</sup> que también parece existir para el autor, cuando afirma que estás imágenes guardarían un parentesco con los grupos de personajes de los museos de cera, “en su gestualización de una característica esencial” y de “un momento fugitivo de la secuencia supuesta” (166):

“Se producen así numerosas *escenas imposibles*. Si un determinado diálogo dura quince segundos, el gesto del personaje A) pertenece al segundo-dos, el del B) al segundo-siete, y el del C) al segundo-catorce. Son especies de multiplanos, de gesticulaciones casi grotescas, a la búsqueda de una expresividad que el medio, impreso y estático, les niega desde su génesis. Estas imágenes de *iconicidad múltiple* o *asincrónicas* son el elemento que mixtifica el pretendido realismo de las imágenes visuales. Pero, al mismo tiempo, es el elemento lingüístico más característico de las fotonovelas”. (Sempere 1976:166)

¿Acaso no son estas escenas fotonoveladas e inestables temporalmente análogas a los encuentros imposibles de la visión de paralaje de Žižek (2006)? ¿Acaso no este montaje de temporalidades la metodología que atraviesa diagonalmente de los casos tratados en la segunda parte? ¿No podría ser este el método común de producir conocimiento desde el arte?

Sempere añade otra apreciación a raíz del caso de “Lucecita” que no hace sino reforzar esa imagen de comunidad problemática donde los elementos dispares producen cierta inteligencia o inteligibilidad. El conflicto semiológico planteado por la asincronía afectaría también a la “línea de indicatividad” – un término que toma prestado de Román Gubern – que vendría a ser la “línea ideal que ordena el trayecto de lectura, según el principio de prioridad de la izquierda sobre la derecha y de lo superior sobre lo inferior” (Sempere 1976:169). Para el autor, si bien esta línea mantiene cierta homogeneidad cuando hay bocadillos – cuando el “discurso visual-verbal” está superpuesto y es “simultáneo” – no es así en el caso de “Lucecita” en el que imagen y texto aparecen separados – de la misma manera a como está dispuesto el guión en la *Films Classic Library*, al pie de la foto. En

---

410 Si aceptamos la analogía con lo pictórico, por débil que sea, sucede entonces que la pintura en este caso, y el conocimiento que se derivaría de ella, estaría en efecto en los momentos de suspensión ínfimos e infralevés en los que la mirada se despega del texto para mirar a la imagen, del anclaje al relevo, y de la imagen hace un nuevo anclaje que le devuelve al texto como relevo. El grado de saturación pictórica sería en la fotonovela una cuestión de cómo operan los huecos del montaje.

este tipo de fotonovelas es el lector quien ha de reunir los elementos dispersos y “la línea de indicatividad” resulta “mínima o nula”; “cada imagen es un complejo de iconicidad múltiple, que debe ser asimilada en un doble proceso de percepción y de relación con el equivalente verbal” (1976:169)<sup>411</sup>. En el contexto de su crítica más social y política Sempere no ve en esto una ventaja sino un déficit que le lleva a concluir, de manera algo abrupta, que las “lagunas semiológicas” de la fotonovela, “no revelan más que la irrelevancia de la *forma* del discurso y la importancia del *fondo*, su enseñanza o mensaje” (170).

En efecto habría que concurrir con él que resulta sorprendente como un montaje visual-verbal tan complejo, desfasado y asíncrono, es capaz de tener un sentido sencillo y doctrinario para con un público popular y menos educado. Sin embargo también al propio Sempere parece traicionarle cierta necesidad de reforma crítica o denuncia social cuya forma simplifica considerablemente las conclusiones de su análisis<sup>412</sup>. Lo que nos quedaría entonces, siendo rigurosos, no sería tanto una preeminencia del fondo sobre la forma sino la constatación de que a menudo, también en el análisis crítico y más académico, la forma de traducir el sentido se presenta como transparente y naturalizada. Es decir, en todo comentario crítico que no sea auto-crítico, hay una capa de complicitad inconsciente con las estructuras hegemónicas de representación y poder. En el momento en que se menosprecia el conocimiento de la forma como algo menor, secundario, insignificante y accesorio se está *de facto* mistificando la posibilidad de hacer crítica desde “un afuera”. Sucede cuando ésta es entendida como apariencia en su sentido más peyorativo, la forma como cosmética o estilo, en lugar de como reflejo y forma de pensar, de conocer traduciendo<sup>413</sup>; la forma limitada a una esfera de supuesta “autonomía” que en verdad busca perpetuar el simplismo del arte como divertimento burgués, frente a la urgencia y gravedad del contenido crítico y comprometido políticamente<sup>414</sup>. Algo de lo que sigue estando preso gran parte del pensamiento crítico en arte<sup>415</sup>.

411 El fenómeno al que se refería Sempere en 1976 también habría sido anotado por Rosalind Krauss (“Reinventing the medium” 1999) con motivo de la obra de James Coleman. La historiadora lo describe en inglés como “*double face-out*”: “This element, which I will call the double face-out, is a particular kind of setup that one finds in scene after scene of the story (whether in the photnovel or, nonphotographically, the comic book) [...]” (Krauss 1999:300). A raíz de este término y sobre el tema de cómo los historiadores pueden usar el trabajo filosófico – como se intercambian el medio filosófico con el histórico – ha habido un debate reciente en *Critical Inquiry* entre el filósofo Diarmuid Costello (2012, 2014), el historiador Charles Palermo (2014) y el semiólogo intermedial Jan Baetens (2014).

412 Para Sempere la fotonovela “Lucecita” hablaría de “un mensaje de conformismo y estatismo social, de bloqueo de la lucha de clases que se presenta como paradigmático. Un mensaje de represión, de sacrificios irracionales, del viejo mito del pecado y la culpa. Un mensaje de identificación individual con un infortunio mitificado y coronado, finalmente, por el amor. Un mensaje, en fin, emitido por el establishment y fruido inconscientemente por las clases detentadoras del infortunio. El nuevo príncipe azul para las nuevas cenicientas de los setenta” (1976:170). De alguna forma, también en este pasaje el amor aparece en Sempere como una especie de opio sentimental de las “clases-bajas”. Lo que está aquí en disputa es nuevamente una iteración del caso Charlie Hebdo: si es el contenido en sí es lo que hay que censurar o si quizás no sea deseable la desaparición de determinadas narrativas como el posibilitar la libertad de elección en el cómo y cuando éstas se producen en el ámbito individual y social.

413 También Benjamin nos recuerda que “la traducción es una forma”, aunque veremos en seguida que a él la entiende como una forma invisible o transparente. (Benjamin 1971:139)

414 Por ejemplo en Flora & Flora “The fotonovela, whether by accident or design, is ideally suited to mold women to fit into a dependent capitalist structure. The three types of stories disintegration-integration, total escape, and consumer-oriented - stress passivity, mobility-adaption, and individualism in support of the *status quo*.” (Flora & Flora 1978)

415 Un ejemplo de esta desafección – que no deja de ser un retorno a las preocupaciones del arte conceptual – sería

Nos preguntaremos otra vez si no es esta forma de dis-continuidad a la que apela la *phrase-image*; si no hay en esa asincronía y “ruptura de la indicatividad” de la fotonovela la misma retórica de los encuentros imposibles entre fenómenos intraducibles; la de la desarticulación de las funciones visuales y verbales por una reunión de lo inconmensurable<sup>416</sup>. La suspensión paratáctica, como hemos visto, consistiría en entender a cada cosa en su sentido autónomo y en su interdependencia, asimilando los espacios-entre como bloques de construcción y adquiriendo conciencia de que son esos huecos desapercibidos los que determinan uno u otro sentido de las cosas. Se trataría de asumir que sí hay en sentido en lo desfasado-formal; una forma de conocimiento que sí merece la pena investigar pese a su aparente secundariedad. Así la fotonovela no sólo nos permite experimentar ese desarreglo o asincronía entre la función de anclaje y de relevo barthesianos. También re-establece la conciencia del lenguaje y lo visual como un algo compuesto de elementos plásticos y compositivos; como cosas, formas y detalles que no terminan de casar entre sí, y sin embargo, tienen sentido. En ese sentido el poder de re-significación de la fotonovela, de desarreglo sintáctico en el contexto del conocimiento entre texto e imagen, pasaría por una exageración de su estructura, de su montaje, y por la repetición irónica y aumentada de esas formas fragmentadas que producen una conciencia de la continuidad de lo discontinuo. Es decir, si quisiéramos pensar en la fotonovela como un modelo análogo del conocimiento en arte, deberíamos llevar esa asincronía a un plano de emancipación en la que deja de ser el resultado de una economía de medios o el síntoma de un mensaje práctico, sino que adquiere su propio estatus de sintaxis de lo impronunciable. En ella se pone en parataxis a las imágenes fotografiadas y a su diálogo, pero también a sus mediadores, a saber, actores, soporte y lugar.

A hombros de “La tarea del traductor” de Benjamin, el teórico poscolonial Homi Bhabha (1994) ensayaba en su “How newness enters the world” la idea de que la novedad se introduce en lo social por medio de un hueco o una falla de traducción que deriva en hibridación – lo que veíamos antes como identidad “*hifenada*”: Para Bhabha, en la traducción, “la materia a tratar se vuelve disfuncional, abrumada y alienada por la forma de la significación, como un manto real con pliegues muy amplios.” (Bhabha 1994:325). Quizás sea esto lo que le sucede a la asincronía de la que se queja Sempere, “el elemento estructural más característico de las fotonovelas” que es a la vez “el que

---

el caso del *performer* Tino Sehgal, cuando escribía en 2004 sobre la Documenta XI (2002) de O. Enwezor lo siguiente: “In contrast, the last Documenta, through not addressing the political nature of its own medium, but all the same putting itself underneath the banner of progressive politics, has performed a gesture that is dangerously reactionary: on the one hand, because it proposes that there can be critique without self-critique (which implies the possibility of a place outside society, a site of disengagement), and on the other, because it proposes that art has to actively connect itself to politics, implying that there is no *a priori* connection between art and politics. Jacques Rancière (to refer to a philosopher who has been used as theoretical reference for the last two Documentas) has pointed out the inconsistency of the latter standpoint, saying that, like proclaiming “the end of politics” proclaiming “the return of politics” is just another way of cancelling out politics, which in this particular case would mean cancelling out the intrinsic connection between visual art and economic production.” (Sehgal 2004:73)

416 Con motivo de un *paper* sobre la corporalidad de lo editorial, J. Grigely (“Editing Bodies” 2002) decía a principio de este siglo XXI: “Ours is a culture of *hyphenation*. And where the *hyphen* occurs, it is the *hyphen* itself, as an agent of force, that makes impossible unions precisely what they seem to be: impossible” (2002:68)

acentúa más la sensación de irrealidad” de un producto cuyo objeto es producir sensibilidades sociales *realistas*<sup>417</sup>. Y nos recuerda también a la manera en la que Bhabha teoriza acerca de los pliegues de diferencia que produce lo foráneo:

“Es el elemento extranjero el que revela lo que-está-en-medio; el que insiste en lo superfluo textil, en los pliegues y las arrugas; es lo que se convierte en un ‘elemento inestable de vinculación’; es la temporalidad indeterminada de lo intermedio que se traba, creando las condiciones a través de las cuales ‘la novedad entra en el mundo’. El elemento extranjero ‘destruye las estructuras originales de la referencia y del sentido’ no tanto negándolas como negociando la disyuntiva entre temporalidades culturales sucesivas que se “preservan en el trabajo de la historia y al mismo tiempo son canceladas’ ... la nutritiva fruta de lo que históricamente se ha comprendido contiene al tiempo como una semilla preciosa pero insípida. (Bhabha 1994:326)<sup>418</sup>

A partir de esa toma de conciencia el desarreglo ya no sólo es verbal-visual, relevo o anclaje barthesianos, o doctrina ideológico-política “de lo otro” autoritario, a la manera de Sempere, sino que puede operar aquí a nivel de estructura material del mensaje, más allá de la sintaxis entre frase e imagen impresas. Servir precisamente como herramienta crítica que subraya las inconsistencias no sólo del capitalismo como un opuesto sino también como un huésped del sentido epistemológico, académico o científico mismo; que pone en igualdad problemática al mensaje crítico con sus medios de producción y difusión; que crea cierta ilusión referencial; cierta inercia forzosa de ser aquello que se critica, y lo presenta como fatalidad inescapable del discurso estético y político. La relación entre el texto y la imagen de la *phrase-image* en Rancière es en la fotonovela una relación de traducción entre un discurso cultural y sus medios de producción y transmisión.

Esto se ve aún más claro en la variante anómala de la fotonovela fílmica – de nuevo la *Film Classics Library* – donde cada volumen de la colección es en sí una materialización de ese movimiento de traslación y traducción intermedial. Las fotonovelas de Anobile performan un salto entre órdenes representativos, un ejercicio editorial de traducción, que en este caso pasa de la imagen fílmica a la imagen impresa primero y de la película a la página de papel después. En este caso la acción de traducir pone en suspensión por sí sola el significado de fotograma, viñeta, filme y libro sin necesidad de someter a la fotografía o al guión a nuevas poses o gestualidades imposibles, sin necesidad de exponer o explicitar el proceso de esa transformación. En cierto sentido, sus fotonovelas preceden a los procesos de traducción automatizada de Google o Babelfish hoy día, donde no hay

417 En el sentido barthesiano del término, burguesas, hegemónicas, representativas. Ver apartado 6.

418 La traducción es mía.



un desarreglo intencionado, medido y escenificado como en las fotonovelas descritas por Sempere, sino la intención de replicar fielmente el mensaje aceptando que el medio produce ciertas pérdidas o fallas en la fidelidad al 'original'. Así, las pequeñas inconsistencias sintácticas o semánticas son las que nos recuerdan que el lenguaje está hecho de cosas, "como una vasija rota"<sup>419</sup>, cuyo sentido se re-establece en la composición imperfecta de los nexos; en el acto de operar la composición y la buena vecindad entre materiales expresivos que suelen ser extranjeros. Y también que es esa sintaxis, la de la re-composición más pictórica y más plástica, la que produce en la producción de conocimiento una forma de pensamiento analógica, por imágenes textuales, que deriva a otras formas de comprensión parciales y a formas de referencialidad húmedas, vivas y pantanosas.

Toda traducción conllevaría bajo esta óptica cierto ejercicio indirecto de parataxis, por el cual la imagen, el texto y sus medios no se trasladan literalmente<sup>420</sup> sino que revelan huecos metafóricos y brechas metonímicas que nos recuerdan que en efecto la traducción del sentido es posible de manera impura – que de hecho es la operación de desarreglo la que ha de tener lugar para conseguir transmitir la continuidad de la "lengua pura", "secreta" e indecible de todo mensaje (Benjamin 1971:128)<sup>421</sup>. Se trata del sentido de las faltas o las manchas de la traducción; momentos en suspensión en los que la mirada zigzaguea de la imagen al texto, y que convierten una narración fílmica en una fotonovela textual y silenciosa, que deja pistas de su traducción muda e insignificante.

Desde nuestra posición Anobile se separaría de las tesis de Benjamin (1971) que abogan por una traducción que sea forma pero que sea forma transparente; imperceptible por impura, porque no es literal sino porque encuentra el ritmo oculto y lo traduce<sup>422</sup>. Esa lógica parece truncarse en los escasos autores que citan la obra de Anobile como fuente adicional de la película original, obviando precisamente la forma de su traslado mediático y considerándolo como mera contingencia. Para la mayoría, e incluso para él mismo, Anobile asume la transición mediática de lo audiovisual a lo impreso de la manera más acrítica posible, cómo un trabajo técnico (Anobile 1974:7), literal, que ha de ser despachado sin mayor importancia, con el fin último de contar una misma historia – un clásico inalterado – y de transmitirla lo más fielmente al original para garantizar su acogida y difusión. Sin embargo, al ser literalmente imposible traducir el film al libro, la actitud literal queda como falta, una

---

419 Acerca de esto dice Benjamin: "Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles, aunque no sea obligada su exactitud, así también es preferible que la traducción" (1971:139)

420 De nuevo Benjamin: "En el siglo XIX las traducciones de Sófocles hechas por Hölderlin eran los ejemplos monstruosos de esta traducción literal. Se comprende fácilmente hasta qué punto la fidelidad en la reproducción de la forma acaba complicando la del sentido. De acuerdo con esto, la conservación del sentido no requiere forzosamente la traducción literal. El sentido se halla mucho mejor servido por la libertad sin trabas de los malos traductores, incluso con daño para la literatura, y el lenguaje." (1971:130)

421 "Ahora bien, lo que hay en una obra literaria— y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial— ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, «poético»?" (Benjamin 1971:128)

422 "La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación." (Benjamin 1971:139)

empresa irrealizable que produce inconsistencias inconscientes, sin intención. No traduce como Benjamin quería sino que traslada mal como Hölderlin<sup>423</sup>, por contacto, y sin embargo llega a una idea de la traducción análoga a la propuesta benjaminiana; hace de la translation una traslación: una mala traducción, en efecto, pero una traducción que nos remite a la imagen del movimiento planetario alrededor del Sol<sup>424</sup>. Son esas fugas las que nos interesan, las que revelan un verdadero ámbito de conocimiento más desatendido, no porque nos permitan psicoanalizar al texto o al autor sino porque producen en el objeto, en la cosa en la imagen, un sujeto fisiológico a partir de la especulación; no tanto un escotoma nervioso como una catarata que es una mancha pictórica; un punto ciego que no es sólo lingüístico sino que es físico y material; que nos permite establecer con él una relación corporal. El texto está mal traducido, molesta, nos contraria, y sin embargo nos enteramos de lo que quiere decir, agonizando entre la espesura de su pésima literatura.

Insistiremos en que a menudo cuando el arte se pone al servicio de la denuncia social participa del poder invisible y unívoco de la imagen mediática; como Sempere, se pone de parte del fondo político-social del mensaje en contra de la forma como un divertimento burgués, paradójicamente legitimándola – a la forma de hablar desde el fondo<sup>425</sup> –, como medio de transmisión positivo de una “libertad crítica” o de un mensaje político – que en su deseo de reforma a menudo sigue circunscrito a la institución y a la lógica de sus medios. Por contra, casos como el de la manipulación mediática de Anobile, acrítica y políticamente ignorante, plenamente integrada, con apenas el propósito práctico de facilitar el estudio de los filmes escogidos<sup>426</sup>, consigue abrir una brecha en el discurso intelectual dando lugar a cierto subconsciente del libro más llano. Da acceso a una experiencia desestructurada de las formas de significación de lo fílmico y lo libresco como medios del discurso cultural. Actúa como lo hace un cuento infantil, que parece contar sólo una historia, pero que con el paso del tiempo revela subtextos más hondos – a menudo no siempre liberadores.

Sin embargo al estar desprovista de un género implícito, exento de una tradición precedente y de una continuación posterior, la *Film Classics Library* se presenta como la forma de una traducción en sí misma; sin subtextos evidentes más allá de los del propio film. Sin intenciones políticas que sean fácilmente identificables como revolucionarias, alienantes u opresivas<sup>427</sup>. Cualquiera que poseyera

---

423 Benjamin escribe sobre la traducción a partir de las traducciones de Sófocles llevadas a cabo por Hölderlin. Sobre la posibilidad de que el punto de vista de Benjamin acerca de la literalidad de Hölderlin resulte insuficiente o impreciso, o que atendiese a otros factores propios del original de Sófocles, es interesante leer el texto de Rosenfield, K. (1999) (2011) “La tarea del traductor: de W. Benjamin a Hölderlin” para darse cuenta de que probablemente también la hipótesis benjaminiana de la traducción sea en sí misma una – inevitable – *mala traducción*.

424 En castellano, la acepción de la palabra traslación es múltiple e incluye también traducción. Sin embargo suele ser más conocido por su acepción como movimiento de los planetas en sus órbitas, aunque en verdad ese significado en el diccionario queda descrito como “Acción de transferir un planeta a otro su luz, y sobre todo cuando entre dos planetas se halla otro más veloz que ellos.” Fuente: RAE.

425 Pues también la profundidad y la gravedad crítica tienen un componente formal y performativo inevitable.

426 Ver entrevista a R. J. Anobile en apartado anterior.

427 Insistimos en que esto no deriva de una mera apreciación sino que es considerado en el ámbito de los estudios mediales algo que “por accidente o por diseño” constituye un elemento identitario del medio fotonovelístico. Ver en “The

un ejemplar de la Film Classic Library es seguro que no incurriría en una concienciación social y política en torno al medio fílmico pero, a la luz de los comentarios sobre la colección en la red, nos es más difícil afirmar que muchos de sus lectores no fueran capaces de articular la complejidad mediática y formal del objeto, si bien no inmediatamente sí *a posteriori*, con la llegada de otros formatos; forjando una relación con la cultura que trasciende la urgencia y la dictadura académica de lo actual. Pasar de la novedad como noticia a la novedad como crisis temporal, anacrónica, sincrónica, siempre exiliada del origen es precisamente a lo que nos conduce una lectura poscolonial de la traducción:

“Translation is the performative nature of cultural communication. It is language in actu (enunciation, positionality) rather than language in situ (énoncé, or propositionality). And the sign of translation continually tells, or ‘tolls’ the different times and spaces between cultural authority and its performative practices. The time of translation consists in that movement of meaning, the principle and practice of communication that, in the words of de Man ‘puts the original in motion to decanonise it, giving it the movement of fragmentation, a wandering of errance, a kind of permanent exile’” (Bhabha 1994:326)

Desde esta perspectiva los libros de Anobile evidencian las formas de mediación, de exilio y trans migración de la imagen y del texto y cómo esto afecta inevitablemente a la manera que tenemos de ubicarlas y catalogarlas. Ponen sobre la mesa una determinada performatividad del objeto del conocimiento como objeto de traducción – el libro como un emblema, un coágulo del texto y la imagen. En una línea similar Buck-Morss ha planteado que la “era de la globalización”, en la que la “comunicación es el medio de intercambio”, estaría marcada precisamente por la “transformación” de “las relaciones sociales del conocimiento, producción y diseminación” (Buck-Morss 2004:2). Quizás podamos vernos de la fotonovela en general, y de la fílmica en particular, como modelos mediales de un conocimiento en arte que funciona por medio del montaje y traducción de aquello que no tiene vinculación aparente; de dar sentido y producir conocimiento a partir de aquello que está obligado a emigrar de sí mismo de forma constante. Por un lado, los flujos de distribución de la fotonovela clásica nos remiten a la poscolonialidad de la traducción expuesta por Bhabha, comportándose como una analogía de la función del misionero sólo que en papel revista y predicando las formas de relación capitalistas. Por otro, el caso de la fotonovela fílmica de Anobile – que nunca trascendió el ámbito anglosajón – introduce otro tipo de extrañeza más propioceptiva, interna y metareferencial, al llevar a cabo un intento literal y técnico de facilitar el acceso al cine en formato libro. Este gesto material, no sólo da acceso a lo desapercibido o insignificante del film, sino que permite tomar con-

---

Fotonovela as a Tool for Class and Cultural Domination” (Flora & Flora 1978): “The fotonovela, whether by accident or design, is ideally suited to mold women to fit into a dependent capitalist structure. The three types of stories, disintegration-integration, total escape, and consumer-oriented - stress passivity, mobility-adaption, and individualism in support of the *status quo*” (149)

ciencia sobre el propio libro como objeto de traducción. No como fuente original del texto sino como lugar y escenario donde el sentido des-acoplado del texto y la imagen producen significado contingente, editable, variable y sensible – más allá del lector o de la interpretación barthesiana del texto.

El diálogo entre estos factores permite pensar no sólo en la fotonovela como un posible formato de investigación, de tesis o ensayo, sino en su forma paratáctica – en el montaje asíncrono, en su lectura bipolar de la imagen al texto y del texto a la imagen, siempre en ese estado de suspensión del pendular del ojo de uno a otro material – como una puerta de entrada hoy a esa gramática de lo inconmensurable que es la que nos interesa acotar como campo de trabajo; la lengua secreta expresada por Benjamin; las novelas en imágenes de Ernst<sup>428</sup>; la gramática generativa de Chomsky; la ciencia de las variaciones de Barthes; la lógica de lo imaginario de Caillois. Se trata en el fondo de aceptar las formas del montaje que ya tienen lugar. No denostar la forma, el escarceo o la superficialidad como “turismo epistémico”, sino tomar el “turismo”, la recolección de souvenirs, de fotos, de citas, de “trapos” y “pasajes” como forma insoslayable de conocimiento en la hipertextualidad, a un lado y a otro del espectro teórico-práctico. Como hiciera Benjamin con su obra inconclusa, se trata de reconocer a las claras nuestro método de trabajo: “montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo tengo que mostrar. No me apropiaré de formulaciones ingeniosas, no sustraeré nada valioso. Pero los trapos, los desperdicios, no quiero describirlos sino mostrarlos.” (Benjamin en Schwarz 2010:204).

No es necesario traducir entonces literalmente la forma de la fotonovela, aunque tampoco es desaconsejable en nuestro ámbito como un posible estándar<sup>429</sup>. Se trata más de entender que ese proceso arrítmico, asíncrono, cuando es evidenciado, es precisamente lo que separa estéticamente al texto del conocimiento del literario o novelado: la cita, la bibliografía, la nota, son todos elementos de arritmia, de montaje incómodo, de ruptura de lo lineal narrativo. Es una forma cultural de evidenciar lo poliédrico del conocimiento, del saber; la representación occidental de la forma del pensamiento occidental, hipervinculada, interrumpida constantemente, distraída, colonial, colonizada, turística. Esta

---

428 Dice Juan Antonio Ramírez (2008) de las novelas en imágenes de Ernst: “No hay diferencias estilísticas o temáticas entre las creaciones de estas obras cuyo principio estético, ya conocido, era siempre el mismo: varios objetos o personas se ensamblan entre sí atraídos por el imán asociativo de lo insólito. La relación entre lo que vemos y leemos [en las novelas de Ernst] es muy tenue, como si nos halláramos ante dos discursos independientes, pero no es imposible llegar a suponer que es en esa conexión imposible donde reside el estadio supremo de la poesía” (Ramírez 2008:501)

429 En un estudio reciente sobre la fotonovela como un medio de investigación acerca de la integración de niños inmigrantes en las escuelas canadienses escriben sus autores: “The fotonovela is an important form for exploring and communicating experience. By combining words with obviously manipulated photographs in a fotonovela, three literacies (the first millennial, premodern magic of the hand-made object; the second millennial modern magic of the word/text; and the third millennial, postmodern magic of the technical image) function at once [...]. Each form of expression adds to and critiques the other. The elements and structures of the photographic narrative format of the fotonovela, including color, perspective, framing, and composition can communicate meanings interdependent with and independent from the words. As a form of cultural collaboration between the researcher and the participants, telling researched stories using the fotonovela form does not merely translate verbal into visual representations but constructs a hybrid photo-image-text as a type of new knowledge that changes the way of seeing and has the potential to change the author's and the reader's self-understanding.” (Emme, Kirova, Cambre 2006) (sin página)

versión de la función “fotonovela” no sería una novedad sino que se daría ya en todo texto de conocimiento académico, sólo que naturalizada, transparente, ideológica. Es, como dice Sempere de la fotonovela, su elemento más característico, el que lo define como género y al que pertenece la forma del libro de texto, anotado, referenciado, atravesado por una multiplicidad de hilos textuales y voces de fantasmas. Pero también es un medio “sucedáneo” sólo que en un sentido crítico y constructivo<sup>430</sup>.

“Today, we no longer assume that innovation is teleologically driven toward the medium’s essence. As a matter of fact, Coleman’s work is an exciting example of the limits of the idea that the old is always superseded by the new; his new medium (the slide show as installation) is as old, if not older, as the one it remediates (the photonovel). Nevertheless, Coleman’s installation art helps us understand that content (in the sense of subject matter) should be an important aspect of any medium theory, which cannot be reduced to a side effect of the formal reworking of the physical basis. The photonovel, since its content matter is so recognizable and easy to pinpoint, may play a seminal role in such a new interest for themes and subjects in art. Jacques Rancière’s “partition between what is visible and what is not”<sup>1</sup> and his claim for a radical equality are also dependent on the selection of certain themes and certain fields of experience, in short certain types of subject matter that were censored, despised, or simply ignored by other or previous media conventions.” (Baetens 2014:165)

Como en Rancière la imagen de nuestra forma “fotonovela”<sup>431</sup> no es lo visual – y tampoco el texto es lo verbal<sup>432</sup>. En la nota al pie o en la referencia bibliográfica al final del texto, la imagen es ese pasar las páginas, ese mover los ojos a la nota o a la ilustración, esa retención mínima de la linealidad del escrito, la memoria en suspensión de los diferentes hilos que se entrecruzan, es la mirada del pintor del lienzo al modelo. El texto sería el movimiento idéntico de reunión, el volver al punto de partida, el tejer aquellos hilos dispersos que uno es capaz de recordar, el pintar el trazo en el color mimético, seguir trazando nudos con el material extranjero, es regresar a la página sostenida por el dedo.

---

430 Sempere hace de menos a la fotonovela diciendo que a pesar de contar con esa original asincronía “probablemente la personalidad que la fotonovela asume, y prefiere, sea la de sucedáneo tipográfico del cine” (1976:167). Nosotros tomamos prestada esa renuncia a hacer de la identidad fuerte el elemento característico, ese tender hacia lo mixtificado de la tesis en arte como *un sucedáneo cinematográfico del tipo o la letra*.

431 Cuando hablamos de forma no hablaremos de calcar formatos, sino de calcar maneras de hacer – a remolque de la idea de que las disciplinas no están ligadas a un medio material sino a una forma determinada que se da más fácilmente en ese medio pero no sólo: sólo así tiene sentido que hablemos de intertextualidad de la pintura o de pictorialidad de lo textual (Stoichita 2000) (Louvel 2011).

432 Otro ejemplo rápido es el que se da en la traducción de la obra de Rancière *Le destin des images*, que tiene por título en inglés *The future of the image*. La traducción no es incorrecta sino un claro ejemplo de esa metodología en la que el exceso de literalidad mataría el mensaje: una ambigüedad necesaria puesto que “destiny”, es decir, “The destiny of images” no incluiría en inglés a la acepción de “destination”, más espacial y geográfica, y que sí subyace al término “destino” en castellano o en francés. Por contra, optar por algo como “the destination of images” no incluiría la idea de destino en términos más históricos, vitales o míticos. Lo que se revela en este tipo de juegos es precisamente una relación de disparidad familiar entre el significado y sus imágenes – entre el “futuro” y el “destino” de las formas y traducciones del entendimiento – que está precisamente en las versiones, en las ediciones y variaciones de una determinada obra.



## 8.4 Texto social e imaginación textual.

“the material text (a term I borrow from Peter Shillingsburg)<sup>423</sup>” (Grigely 1995:73)

Creo que estaría bien hacer uso de la cita tal cual aparece en Grigely<sup>433</sup> – con la referencia a Shillingsburg, el superíndice 42 y con mi citación parentética normalizada por el sistema APA de Harvard – a modo de visualización de las múltiples implicaciones materiales del medio con el que estamos trabajando ahora mismo. Un ejemplo que en verdad no disgustaría al propio Shillingsburg<sup>434</sup>. Por implicaciones materiales no nos referiremos sólo a los aspectos tipográficos o sintácticos sino a la manera en la que estas herramientas de formato, (nota, cita, etc) generan expectativas de realidad que configuran el sentido del conocimiento; a cómo la mínima sospecha de interrupción de su función, como el gendarme con Harpo, permite revelar su posición de contingencia – su valor de ficción que se materializa catastróficamente – con mayor claridad. En este caso el superíndice <sup>42</sup> indica una vía no expuesta y cómo su medio sufre, en tanto que es su vía de significado cortada a la mitad. Incluir una nota en una cita es indicación de que falta aclaración o de que tal aclaración también viaja a este texto como objeto y será resuelta en las notas propias de este escrito. En el mismo orden sensible, la referencia a Shillingsburg nos hace pensar que (1) en términos bibliográficos y académicos, el más adecuado para ser citado debiera ser él y no necesariamente Joseph Grigely, y (2) también nos permite especular, como traductores, que se trata de un caso habitual en el que la idea del citado se aclara al ser performada y enunciada en las palabras de otro. Haciendo a través de otros, traducida y mediada de forma impura. Las teorías referenciales de Barthes reverberan en los estudios textuales para quienes “[e]l texto del académico<sup>435</sup> es una construcción positiva en su propio derecho, un nuevo escenario de colaboración con el autor (ya muerto) y sus colaboradores precedentes” (McGann 1991:65).

En cualquier caso, y como estamos insertos como voz en un texto académico, no faltaremos a nuestro deber para con la historia. El material text de Shillingsburg lo resume su autor en “Text as Matter, Concept and Action” (1991) de la siguiente manera:

“The word Document can be used to refer to the physical “container” of the Linguistic Text. [...] Documents are physical, material objects that can be held in the hand. Each new copy of the Linguistic

---

433 Más sobre Grigely en el apartado 9.

434 “I was reading excerpts from some articles that had been photocopied and bound together for student use. One of the sources photocopied was itself a compilation of essays. At one point a cross-reference said: “See p.33 of this book.” [...] Now in the photocopy for student use, the reference was inadequate and frustrating” (Shillingsburg 1991:44)

435 En el original McGann utiliza “scholar” pero la cita va precedida de una apreciación a lo “escolástico” (“scholastic”) que en inglés refiere por igual a lo educativo, académico o a la escolástica medieval. Por el contexto (análisis de las ediciones corregidas del *Absalom Absalom!* de Faulkner) y porque la cita también va precedida de varias alusiones al “scholarly editor”, una definición menos ambigua, deducimos que se trata de la acepción relativa a la edición académica de un texto.

Text is in a new Document [...] This physical form not only provides a “fixing medium” (to borrow a concept from photography) but it inevitably provides an immediate context and texture for the Linguistic Text. It will be useful therefore to have a term for the union of the Linguistic Text and Document. I call it the Material Text. It seems clear that a reader reacts not just to the Linguistic Text when reading but to the Material Text, though it be subconsciously, taking in impressions about paper and ink quality, typographic design, size, weight, and length of document, and style and quality of binding, and perhaps from all these together some sense of authority and integrity (or lack of thereof) for the text.” (Shillingsburg 1991:54) [add page as fig]

Jerome McGann, uno de los renovadores junto a Shillingsburg de la crítica textual americana a partir de los años 80<sup>436</sup> – y uno de los pioneros de las llamadas humanidades digitales durante los 90 y la primera década de los 2000 (McGann 2000, 2001, 2006) – daba otra capa de complejidad al concepto de texto material en su *The Textual Condition* (1991) al abrir el debate entre la concepción hermenéutica de la lectura y las más factual y empírica del texto material:

“Today, texts are largely imagined as scenes of reading rather than scenes of writing. This “readerly” view of text has been most completely elaborated through modern hermeneutical tradition in which text is not something we make but something we interpret.” (McGann 1991:4)

Afin al estructuralismo, esta tradición hermenéutica – que McGann identifica tan propia del americano Stanley Fish como del belga Paul De Man; de Roland Barthes como de Cleanth Brooks – a menudo se concentra en la figura de un solo agente; su modelo es aquel “del lector solitario, cuya búsqueda del significado implica una actividad incesante de producción metafórica” (1991:6)<sup>437</sup>. Frente a ellos McGann trata de plantear una vía alternativa de enfrentarse al texto que no esté asociado exclusivamente a la producción del sentido de la lectura, sino también definida “social y materialmente”. Esta corporalidad del texto no significaría tanto que un texto puede ser “dañado”, como propone un juego de limitaciones espaciales y temporales que definen lo que éste puede decir haciendo<sup>438</sup>. Para el autor, la única ley inmutable de la condición textual – lo que Grigely ha llamado

436 *A critique of Modern Textual Criticism* (McGann 1983, 1992)

437 Según ha dado cuenta Gregory Ulmer, la tercera vía del pensamiento barthesiano residiría en su progresivo interés por lo alegórico y lo emblemático como elementos llamados a ocupar el “hueco” entre el discurso cotidiano y el lenguaje especializado. Así parece el collage no como lo usaría un realista sino como lo haría un *textualista* “para ver otra cosa” en él: “The collages of Bernard Requichot, who reworked preformed materials not as a realist would “in order to see better,” but as a textualist, “in order to see something else,” became, for example, according to Barthes, “the emblem of my own work now.” (Ulmer parafraseando a Barthes 1987:38)

438 También Deleuze ha hablado de este balbuceo del lenguaje literario y escrito cuando deja de ser un accesorio del personaje – como cuando se añade después de una frase: “balbuceó” – y pasa a contagiar al escritor y a la escritura misma: “Parece no obstante que existe una tercera posibilidad: cuando decir es hacer... Eso es lo que ocurre cuando el balbuceo ya no se ejerce sobre unas palabras preexistentes, sino que él mismo introduce las palabras a las que afecta; éstas ya no existen independientemente del balbuceo que las selecciona y las vincula por sí mismo. Ya no es el personaje el que es un tartamudo de palabra, sino el escritor el que se vuelve tartamudo de la lengua: hace tartamudear la

una “synechdoche de la condición humana” (Grigely 1995:45) – es la ley del cambio que hace que asistamos a un incesante proceso de desarrollo y mutación de lo textual. Una idea que se acrecienta cuando pensamos en nuestra propia condición textual hoy, asociada a la mensajería silenciosa y al balbuceo de los dispositivos móviles: en la era de la imagen somos cada vez más mudos, más lenguaje hecho imagen y paquete sintáctico o material compositivo. Para McGann este cambio no sucede solo en el tiempo ni en el ojo de quien lo mira, no sólo en el contenido del mensaje, en su capacidad metafórica o poética, sino que reside también en la propia materialidad de la forma de un caos ordenado; un orden de lo disperso que es la propia naturaleza de lo alfabético<sup>439</sup>:

“Two persons see “the same” movie or read “the same” book and come away with quite different understandings of what they saw or read. Do not imagine that these variations are a simple function of differentials that reside “in the readers”: in personal differences, or in differences of class, gender, social, and geographical circumstances. The differences arise from variables that will be found on both sides of the textual transaction: “in” the texts themselves and “in” the readers of the texts. The text themselves (so-called) can always be shown to have been underdetermined with respect to their possible meanings. This happens because language can only exist in a textual condition, and because that condition – the embodiment of language – releases the idea of Language (which is and imagination of codes and rules) into a more or less Chaotic Order” (McGann 1991:10)

De alguna manera la propuesta invierte o traduce las condiciones de instalación – propias de la obra de arte contemporáneo – las condiciones de instalación de lo textual. Nos permite por lo pronto preguntas y vías de investigación que se cuestionen “¿si la Mona Lisa está en el Louvre de París, dónde está Hamlet?” (McLaverty en McGann 1991:9) o mejor aún: si la obra de un artista está en el mundo, ¿en qué lugar está la investigación académica que se hace de ella? ¿De qué manera se relaciona con la plasticidad del arte un texto cuyo estilo lingüístico es obviar su propio estar plástico en el mundo?. El objeto de comparación elegido por McLaverty aquí peca de ingenuo, no por lo que busca provocar – la reflexión acertada de que Hamlet no está en un único sitio sino en todas las ediciones y adaptaciones de éste<sup>440</sup> – sino porque, desde nuestro ámbito, desde Duchamp, la Mona Lisa es precisamente el mejor ejemplo de que también el arte plástico, visual y pictórico está sujeto a esa dislocación de la reproductibilidad técnica<sup>441</sup>.

---

lengua como tal. Un lenguaje afectivo, intensivo, y ya no una afección de aquel que habla”. (Deleuze, 1996:150-151)

439 McGann insiste sobre esa naturaleza combinatoria del texto más adelante apoyándose en los comentarios de Steve McCaffery sobre los anagramas o los paragramas, fenómenos que no emergerían “de una intencionalidad o retoricidad consciente” sino de “una inevitable consecuencia de la naturaleza combinatoria de la escritura alfabética” (McCaffery en McGann 1991:175).

440 Sobre la misma pregunta de McLaverty, Shillingsburg dice: “The term Work and the title Moby-Dick do not refer to a thing, an object, but rather to a class of objects” (1991:47)

441 Grigely, quien sirve de puente entre la crítica textual y el arte (ver Apartado 9) sí ha señalado esta condición de la Mona Lisa precisamente para tender el puente entre arte y la teoría editorial (Grigely 1995: 139-140) que la cita de

La propuesta de un texto encarnado, – “an embodiment” –, con cuerpo, con forma material, llevaría a cabo sobre él una operación análoga a las condiciones del acto del habla performativo de Austin o al agenciamiento no-humano de las imágenes propuesto por Mitchell en su *Qué quieren las imágenes* (2014). McGann parece querer aumentar la agencia del texto a la obra y de esta a sus condiciones materiales, reduciendo, o igualando en importancia, al mito del lector solitario con la condición física del documento. Esto le baja los humos al sistema de producción de la obra como un dispositivo de lectura que de alguna forma ha prevalizado en la visión posestructuralista. Se trata pues de apostar por una “socialización” del texto que constituye a su vez el verdadero “texto social” a analizar por el crítico: un tejido más amplio cuyo análisis se mezcla con la lectura pero que no puede contentarse con la mera cuestión ideológica o interpretativa; lo material embebido no tanto en la fenomenología de la forma sino el cuerpo cultural que crea su diseminación<sup>442</sup> (McGann 1992).

El ejemplo más sencillo de cuantos da McGann sería el del texto de Ronald Reagan subiendo a su helicóptero (McGann 101-102). Durante ocho años, millones de americanos tuvieron un contacto casi ineludible con un texto que llegaba a los hogares en forma de imágenes y sonidos narrativos y que es repetido y reversionado desde entonces por casi todos los presidentes: Al fondo la Casa Blanca, Camp David o un rancho en California. A media distancia hay un helicóptero con los rotores encendidos. Pronto salen de la casa Ronald y su mujer Nancy, a menudo acompañados por su perro. Sonríen y saludan y comienzan una lenta procesión hacia la nave. De una esquina del encuadre aparece una nube de periodistas que empiezan a bombardearles con preguntas. Las preguntas son inaudibles tanto para el espectador, en la distancia, como para Reagan, que con el ruido ensordecedor de las aspas hace el ademán de llevarse la mano a la oreja, como si no pudiera oír. En pocos segundos los Reagan alcanzan la aeronave, se giran para saludar y desaparecen tras la puerta, sonriendo.

Para McGann esto es un claro ejemplo de un “texto de los media” o un media text. No es un evento noticiable sino el simulacro ritual de una noticia, “la ilusión de una noticia”, “la ceremonia de la noticia” (1991:102). Para entender este texto, que McGann titula como “Reagan’s Farewell”, no es necesario escuchar qué dicen los periodistas ni el presidente-actor. El texto ocurre en la escenificación, en los gestos, en la interpretación de los personajes de sí mismos. La manera en la que los medios que la distribuyen “exhiben una estructura textual” que es análoga a lo de los libros o los poemas (1991:103); analizable en términos análogos, con diferentes editores, diferentes prólogos, correcciones, anotaciones y notas del traductor según el año, el lugar, la fecha señalada. Tampoco

---

McLavery, en su ironía, trata de dar por imposible.

442 En su texto seminal *A Critique of Modern Textual Criticism* (1982)(1992) McGann concluye que esos dos ámbitos el productivo y el de distribución deben ser entendidos de forma interdependiente pero separadamente: “a complex structure of analysis which considers the history of the text in relation to the related histories of its production, reproduction and reception. We are asked as well to distinguish between a history of transmission and a history of production” (1992:122-123)

es necesario un único autor sino que al contrario, el texto escapa a la idea de autoría en tanto que su origen no está en el equipo mediático de Reagan, sino tramado en sus múltiples variaciones y ediciones, en diferentes tiempos y cadenas de televisión. Para el autor se trata de un fenómeno análogo al de una obra de Shakespeare adaptada y re-adaptada; “como un texto social” (McGann 1991:128) que trasciende su mera lectura y recepción individual para seguir siendo un texto de Shakespeare sin serlo nunca de forma pura; la obra de Shakespeare no es sólo lo que su texto produce sino la manera en la que esta se ha versionado, adaptado, representado y distribuido<sup>443</sup>.

McGann ahonda en la brecha entre producción y diseminación en el capítulo séptimo de la condición textual, titulado “Beyond the Valley of Production”. Haciendo uso de uno de sus diálogos a caballo entre lo docto y lo irónico<sup>444</sup> – los tres personajes que vehiculan el capítulo son J. J. Rome, Anne Mack y Georg Mannejc<sup>445</sup> – el autor nos recuerda que Barthes urgió a moverse “de la obra al texto”, precisamente porque quería alterar la percepción tradicional de la obra literaria – extensible a la obra de arte – como “una ‘cosa’ terminada y auto-definida” (Mannejc en McGann 1991:163) frente a un “texto” que sería más un área de “juego” entre lectores y cosas (Barthes). Para McGann esta habría sido la última fase del programa idealista de la hermenéutica “desde Kant a Coleridge en un extremo, de Gadamer a Derrida en el otro” (Mannejc en McGann 1991:164), pero, paradójicamente, la condición textual nos permitiría pendular en el sentido opuesto, “del texto a la obra”, en tanto que (1) la crítica textual permitiría pensar “la obra” en términos “textuales”, fuera del canon de representación realista – es decir, como un material más dentro del texto social, que se nos antoja análogo a la gran parataxis, y que no obedece únicamente a la interpretación o a la subordinación del sentido. Y (2), nos permite pensar el término “texto” más allá de su juego con la lectura à la Barthes, sumándoles a eso el análisis de sus condiciones “materiales” – sus variaciones frasales, tipográficas, sus reseñas, su tirada, sus ventas, su criterio editorial, etc. (Mannejc en McGann 1991:164). Con este movimiento McGann no se separaría tanto del “texto” semiótico como editaría una nueva versión de su proyecto, desplazando su actividad del lenguaje al tejido plástico de sus objetos; combinando elementos extranjeros – que a él le son propios en su disciplina – con la interpretación de los signos. En el mismo año que McGann, Shillingsburg (1991) explicaba así el mismo diferencial:

“in “From Work to Text” Roland Barthes wants to talk about the work “at the level of an object” and distinguishes between “Work” (by which he most of the time means “Book”)

---

443 También para Grigely el hecho de que Shakespeare haya llegado hasta nosotros en tantas formas y formatos “reminds us that editing is to a large extent about attitudes” (“diting Bodies” 2002:71)

444 El recurso más dialógico-teatral ha sido explorado a fondo recientemente en su *Are the Humanities Inconsequent* (McGann 2014) donde la teoría textual y académica se mezcla con la literatura.

445 Las tres son alteraciones del nombre del autor. Hacia el final del capítulo, subtítulo *De factorum natura*, McGann alude al interés de Saussure por los anagramas en el *De rerum natura* de Lucrecio. Deducimos que J.J. Rome se pronunciaría “Yey Jerome”, Anne Mack es una inversión de la fonética del apellido, McGann (“Mack-Anne”) y Georg Mannejc es un anagrama de Jerome McGann.



and “Text” (by which he sometimes means an area of play [...]) But in fact Barthes does not discuss the physical object in any sophisticated way at all, treating the Book (Work) as a single unproblematic given. He is apparently not interested in the Work and does not see its relevance to Text except as a something to be decanted” (Shillingsburg 1991:38 n.8)

La puntualización de Shillingsburg pone el dedo en una de las fallas del pensamiento barthesiano, que sería el escaso interés por la reproductibilidad del objeto material, por sus variaciones no literarias o gramaticales – que es, como hemos visto, como defiende su ciencia de la literatura – y las consecuencias que estas copias, ediciones y versiones tienen sobre la noción de obra. Huelga decir lo mucho que puede interesarnos esta perspectiva ampliada de lo textual a lo material del libro, del objeto textual, en un contexto como el del conocimiento en artes plásticas y visuales. Así no sería necesario cambiar el foco de la obra al texto, sino convenir que la obra – como dice Shillingsburg, “el libro” – está abierta de antemano a los diferentes estados de lo textual en tanto que es un material que no sólo se presta al juego interpretativo y fragmentado de la lectura, sino que se inserta en un tejido continuo que se traba con sus formas de reproducción, edición y distribución produciendo una identidad múltiple y textual del objeto en sí<sup>446</sup>.

Esto lo explica también McGann apoyándose en uno de los poemas más famosos de Ezra Pound, Hugh Selwyn Mauberley. Uno de los alter ego de McGann, Georg Mannejc, nos recuerda como cómo esta obra “comprende una serie determinada de producciones textuales específicas” (Mannejc en McGann 1991:164). Producciones sobre las que Pound no siempre tuvo voz, pero donde reside una parte de su inteligibilidad, relativa a las condiciones materiales de esa versión determinada. Esto sucede también en los casos en los que Pound sí intervino –en los textos impresos en “1920, 1921, 1926, 1949 y 1955” – en los que “el carácter del poema, incluso los simples caracteres tipográficos, cambian y mutan”, hasta el punto que el propio estudio académico de la obra puede llegar a ser el detonante para su revisión formal y autorizada (Mannejc en McGann 1991:164)<sup>447</sup>. Esta condición nos haría entender la re-producción, la re-escritura, la re-visión, como una consecuencia de años – décadas – de distribución y socialización de la obra, al margen de su interpretación, y

---

446 Aunque en ningún caso se explicita, la insistencia de la crítica textual en general a la hora de hablar de continuum o espacio-tiempo continuo, sin renegar del discurso de la fragmentación propiamente moderna, al menos sí estéticamente se acerca a la idea de una impureza que no surgiría tanto de las rupturas como de la convivencia de realidades intraducibles en un mismo plano de igualdad. Esto, que en el arte no es tan habitual como discurso, salvo mediante la retórica del montaje fílmico, es interesante traducirlo, con todas sus posibles fallas, a la elaboración de una investigación académica.

447 McGann anota las diferentes alteraciones de la obra de Pound que no son sólo estéticas sino que afectan también a correcciones impuestas por editores y académicos con autorización del propio autor: “The two 1920 texts are The Dial’s initial printing of the first six sections of the poem and the Ovid Press edition. In 1921 Boni and Liveright brought out the first American edition, in 1926 the first edition of *Personae* printed the poem again, with changes, and further changes were made in the 1949 printing of *Personae*. A few more changes were made, with Pound’s authority, when John Espey printed a text of the work in his important study *Ezra Pound’s Mauberley*” (McGann 1991:199).

sujeta a las contingencias temporales e históricas de la edición.

Para otro de sus alter ego, Anne Mack, este proceso se describe como una “auto-alienación”, una “self-alienation”, que es propia de los trabajos de la imaginación – sobre todo de la poesía. Este salirse de sí, ver el texto desde su condición de cosa conectada a un texto más amplio, sería precisamente “el punto crucial” que le permite a la obra escapar “el feliz valle de la producción y el consumo”<sup>448</sup> y establece una nueva forma de “imaginación textual” (167-8) que no es estrictamente productivo-interpretativa:

“I would oppose this hermeneutic imagination of imaginative work to a properly textual imagination. The latter corresponds to what has been called a “general economy”, which is an economy of luxury and waste, of gift and loss. In this economy, acts of writing are not mirrored by (or in) acts of reading. “Meaning”, the goal of interpretation, is alienated from themselves. They are carnivals, masquerades, superfluities. From a purely productive vantage they are useless. In that very uselessness, however, lies the ground of their (radical) critique of the quotidian orders of getting and spending” (Anne Mack en McGann 1991:168)

Leyendo la cita hacia el final de la investigación parece operar en ella una verdadera mezcla del proyecto excesivo del surrealismo, la economía anarquista del “potlach” maussiano y la pérdida o falta que va desde la psicastenia de Caillois hasta la inconmensurabilidad en Rancière. Así, la “imaginación textual” de McGann le hace un guiño al desconocimiento-conocimiento al agenciamiento no-humano del texto, en plena consonancia con los realistas especulativos – con Latour a la cabeza –, los nuevos nihilistas como E. Thacker, o los “ecologistas sin naturaleza” como T. Morton. La postura del personaje de Anne Mack introduce al sentido así en una misma gramática de lo inconmensurable, una gran parataxis, un gran festival improductivo, en donde lo que está en juego ya no es sólo una cuestión de significado sino la manera en la que éste performa y se performa. Un lugar donde los nexos son siempre inestables, orgiásticos, húmedos.

Sin embargo, a través de su tercer personaje, McGann opera también contra sí mismo, dando pie a una verdadera forma de discurso textual emancipado. J.J. Rome problematiza su propio énfasis inicial y lo vincula a la cuestión epistémica del desconocimiento y de la ciencia como un lugar atravesado por sus propias contradicciones – esa misma que nos ha ocupado durante la primera parte. El diálogo vuelve aquí sobre sí mismo y se adelanta a sus críticos, incorporando la alteridad al

---

448 Para McGann el consumo estaría vinculado a la manera en la que la hermenéutica produce significado: “Hermeneutics operates a restricted economy by producing “meaning” for general social consumption. It does this by conceiving the object of its studies, the poem, as a producer of meanings which can be consumed (because the meanings are determinate) and reproduced” (1991:167)

discurso y dibujando un escenario mucho más gradual y gris que de soluciones finales:

“Of course one could think of hermeneutics as the “science” or poetry’s “nature”, the vehicle by which the hidden secrets of an ordinary existence are translated into knowable and usable forms. Nor would I even object to this model, misleading as it can be, so long as one does not empty it to equate the terms “science” and “truth”. One of the great (historical) virtues of the hermeneutic appropriation of the “science model” of experience and understanding lies exactly in the way it undermines the positivist inertia of the scientific imagination of the world. In this sense, hermeneutics can be imagined as the science of unknowing of scientific illusions of truth. In vulgar terms: because meaning and truth are imaginations of those things, every science (including hermeneutics) is a way of knowing that subsists on the edge of its own falsifiability. The knowledge of both “nature” and “poetry” – that is to say, the activities of “science” and “hermeneutics” – ought to replicate their ordinary heterocosms at the level of mind and selfconsciousness” (J.J. Rome en McGann 1991:169)

A lo que G. Mannejc le responde:

“Come on – what we want to know is how precisely this dynamic of unknowing operates – and, even more to the point, how it could possibly be called a form of knowledge” (Mannejc en McGann 1991:169); “From this perspective, hermeneutics is not a science of the “meanings of things” [...] but a science of the aspects of things, a science not of the way things are but the way things are perceived to be. An anthropological rather than ontological science – rooted in case studies, “fieldwork”, facticities.” (Mannejc en McGann 1991:171)

Así, la ciencia del desconocimiento, de la naturaleza poética, pasa por la toma de conciencia de sus propias limitaciones materiales como facticidades, que son, a su vez, el estudio de casos, de detalles, de anécdotas desapercibidas, no de verdades absolutas. Este uso de lo “fáctico” en McGann, que es además coincidente con lo “factográfico” en Steyerl (2009), sugeriría una forma de conocimiento que hace texto y crea en el proceso de adquisición sus propios hechos investigados – algo que nosotros también hemos tratado de poner en práctica. Esto no implica engañar, mentir, ni alterar en forma sustancial las metodologías de investigación ni el rigor bibliográfico. Sencillamente asume la saturación como límite y trabaja desde lo existente; ensaya otras partituras, otras sintaxis que en su traducción puedan introducir no ya la novedad, sino la temporalidad y el ritmo de ese material más adecuado al momento en el que se aborda. Al Subtitular el capítulo como un

“*De factorum natura*” – en una admitida alusión al *De rerum natura* de Lucrecio<sup>449</sup> – McGann busca reiterar su idea seminal de que el texto se hace, no se interpreta: “un “hecho” en el sentido en que debe ser ejecutado” que debe ser hecho (*factum*) (Mannejc 172); el “espesor de las facticidades, la extravagancia e incluso la irrelevancia del detalle” es “lo que sienta el diferencial” de esa forma de des-conocimiento poético (J.J Rome 173).

Cogemos así prestada la apreciación del texto como algo que se “hace” y la de que paradójicamente es la ciencia de su interpretación la que nos permite desconocerlo, para ponerla inmediatamente en práctica y dibujar un nuevo cuadro textual de la cuestión “interpretativa” que también opera contra sí mismo. A favor de esa impureza performativa que McGann rescata a partir de la minucia tipográfica<sup>450</sup>. Si efectivamente dejamos “hacer” al concepto de “interpretación” dentro de su propio texto etimológico en su traducción al castellano<sup>451</sup>, el término se encuentra en su tercera o cuarta acepción del diccionario con su sinónimo teatral o de interpretación del actor: dar forma a un texto, canción u papel. Interpretar sería entonces también un dar forma teatral, sujeto a las contingencias y condiciones del cuerpo que traduce el sentido, y no sólo un ejercicio de descodificación del significado. Desde Austin (Como hacer cosas con palabras, 1962, 2013) convenimos que hay una estrecha relación entre lo que una palabra significa y sus condiciones de enunciación – lo que llamamos con el neologismo de performatividad. La pregunta que nos hace “el hacer” de McGann es si podemos realmente olvidarnos de las demás definiciones del diccionario, silenciadas por el resto de la frase – por sus “condiciones de felicidad”<sup>452</sup> – o si esta textualidad existe siempre en capas y películas que se desprenden del significante más o menos acotado. Sabemos que la función de la poética es precisamente esa, pero sigue sin estar claro si puede reducirse en verdad a ésta o si es inmanente a todo texto, incluido el académico. En ese sentido la frase de McGann se puede ver como una

449 Es curioso que también Steyerl (2009) avanza su teoría a partir de la lectura de latín *verum factum* en este caso de Giambattista Vico.

450 McGann sostiene gran parte de su argumento a favor de lo “fáctico” a partir de una serie de análisis sobre las decisiones tipográficas de Ezra Pound en diferentes obras (1991:155-6, 172-4). Tanselle (2009:67-68) recoge en su reciente historia sobre el análisis bibliográfico, sin embargo, la crítica de Shef Rogers quien habría demostrado que parte de las asunciones de McGann son imprecisas en cuanto la técnica de los impresores y tipógrafos. Esto quizás mina la facticidad del detonante del argumento de McGann – la decisión o intención de Pound queda en entredicho – pero no la facticidad del argumento de McGann en sí a favor de un texto que se hace y produce “hechos”. Lo que nos interesa en nuestro caso no es tanto que la alusión a Ezra Pound sea cierta – como si interesará a los que estudien a Pound – como el hecho de que hacer tal alusión constituye un hecho citable y desde el cual trabajar. En el fondo, la refutación de McGann prueba su teoría. Sin duda, la labor de la academia es ir depurando esas inconsistencias, nada que argumentar en contra de eso. De lo que se trata es de pensar que en el intervalo, esas malas traducciones, ediciones o riesgos, son los que producen, a la manera de la epistemología anarquismo, caminos sobre los que transitar y conocer, más allá del hecho exacto – del cual sin duda habrá que ocuparse también.

451 Se usa aquí texto etimológico como sinónimo de su entramado de significados y definiciones. Si bien es cierto que en inglés el término comparte significado con “perform” mucho más usado en contextos teatrales y académicos, lo cierto es que la ambigüedad de acepciones es compartida en ambas lenguas inglés y castellano:

(Acepciones 3 y 4 del diccionario de la voz inglesa “interpret”)

3. to bring out the meaning of (a dramatic work, music, etc.) by performance or execution.

4. to perform or render (a song, role in a play, etc.) according to one’s own understanding or sensitivity: The actor interpreted Lear as a weak, pitiful old man.

452 J. Searle (*Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language*, 1969) propuso una tipología de dichas condiciones; éstas se refieren a las circunstancias y al papel de los participantes del acto de habla, a sus intenciones así como a los efectos que pretenden provocar.

materialización crítica de esa máxima académica que nos insta a atender al “contexto” de la cita, a que la sigue y a que la precede, para poder resolver deductivamente qué es lo que el autor quiere decir. Si atendemos en términos absolutos a su utilización del concepto de interpretación entendemos que el autor quiere decirnos que no deberíamos hacer del texto lo que acabamos de hacer con él: una máquina de interpretación “lectora”. Sin embargo gracias al significado proporcionado por esa máquina de interpretación “lectora” podemos aplicar el “hacer” del mensaje de McGann y fabricar con sus palabras una versión corpórea de sus intenciones teóricas. Las interpretaciones no son sino otras facturas, otros hechos, camuflados como significados. (el barómetro de Barthes)

Si lo resumiéramos en un símil pictórico la pregunta sería si podemos entender una frase como un cuadro perspectivo y ocular centrista – como un pulpo daltónico y mimético – en el que sólo vemos un escenario unívoco de cada palabra. O si es justo este trampantojo el que hace sensible la naturaleza cubista o pluridimensional de sus significaciones<sup>453</sup>.

Abrazando “el hacer” paradójicamente recuperamos para la “interpretación” una dosis de fabricación y manufactura que con frecuencia es obviada por lo hermenéutico. McGann tiene muy clara esta analogía entre cuerpo sensible y el hacer del texto al afirmar que: “hacemos el amor y hacemos textos, y los hacemos ambos en una infinidad de variaciones imaginativas” (1991:4). Entendida desde este hacer la actividad textual parece participar de una función biológica que humidifica y altera los objetos del ‘intelecto seco’ típicamente moderno. Sería muy interesante pensar en la labor de esta crítica literaria y textual como una empresa de sensibilización del objeto textual. El texto, tejido y textural, aumentado o volumétricamente extrusionado, como una *teleplastia*:

“I would only add that this kind of “persistent excess” arises not merely from the letters of scriptural forms, but from the entire physique of every (and whatever) communicative medium one works in. In all, excess reigns. The facts of a case will not be contained by the interpretations we try to put upon them. Indeed, the interpretations are only other facts disguising themselves as meanings. The word is always and everywhere, made flesh” (Anne Mack en McGann 1991:176)

Al darle una cualidad casi objetual y tangible, contingente, el texto participa de esa cualidad arqueológica foucaltiana mucho más abierta a “hablar de discontinuidades, rupturas, huecos y for-

---

453 La pregunta es tan antigua como pertinente. Ya en el Fedro de Platón plantea Sócrates lo siguiente: “Y es que la escritura, Fedro, lo mismo que la pintura tiene un grave inconveniente. En efecto, las obras pictóricas diríase que están vivas, pero si las interrogas, guardan el más impenetrable silencio. Pues bien, otro tanto ocurre con los discursos escritos. Tal vez tú te imagines que hablan como hablarían las personas; pero si quieres preguntarles que te expliquen lo que encierran, siempre su respuesta será la misma. Además, una vez escrito, todo discurso va de un lado a otro; y lo mismo cae en manos de quienes le entienden que en las de aquellos quienes no tiene el menor interés; es decir, que no sabe a quién tiene que hablar ni con quienes debe callarse.” (Platón 1930:392)



mas totalmente nuevas y positivas y redistribuciones inmediatas” (Grigely parafraseando a Foucault 1995:74). Los textos son así fenómenos empíricos y el problema que siguen plantean es saber “qué es lo que tejen” y “cómo lo hacen” (McGann 1991:177).

Seguramente, ni McGann ni Shillingsburg ni ninguno de los críticos textuales – ni tan siquiera el guión entre éstos y el mundo del arte, J. Grigely – verían con buenos ojos estas lecturas, si fueran simplemente eso, lecturas: interpretaciones interesadas o suposiciones *ad hoc* a lo Feyerabend. Lo que sin embargo no podrían rehuir es el hecho, el hacer, la facticidad o la factografía, de que al citarles y estudiarles – en cierto modo, al descubrirlos – en el contexto más amplio de nuestra investigación sobre las imágenes insignificantes del texto, sus textos de pronto hacen otra cosa que lo que dicen<sup>454</sup>. Así, según McGann insiste en la separación entre el texto poético y el académico<sup>455</sup> más vemos que el argumento dista de ser sólido sino sólido flexible, diseñable, confeccionable a según qué forma de ponerle en circulación. De igual forma, si volvemos, después de lo vertido, a citar a Barthes diciendo que “el placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas – pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo” (1982:29), sucede que de pronto los extremos intraducibles encuentran un levísimo canal de comunicación: el cuerpo del que habla Barthes se vuelve para los bibliógrafos textuales el cuerpo del libro, y el libro no tendría entonces ideas propias – salvo que hablaremos de animismo, cosa que los textuales ni hacen ni pretenden hacer – pero por contra sí haría cosas propias. Lo paradójico del asunto es que al “instalar” sus discursos en nuestro particular anidamiento de casos, el nuevo Documento que creamos, nuestra investigación, hace y fabrica un encuentro entre la materialidad de la crítica textual americana y lo corporal de la semiótica francesa; se crea así un texto analógico-paradigmático en el sentido de Agamben; una ilusión trascendental tal y como la prevé Zizek en Kant; un emblema alquímico que da lugar a la complejidad del saber que es contradictorio pero coherente. El cuerpo del sujeto se vuelve Texto Material y sus ideas se vuelven actos o hechos fácticos – versiones y ediciones de lo que ese material puede llegar a hacer – , producidos en la “composición” y la “distribución” – la gran parataxis – de los diversos materiales de trabajo que hemos venido barajando<sup>456</sup>.

---

454 De nuevo una alusión al balbuceo de Deleuze. Ver nota 106

455 Ver apartado 9.4

456 Sólo así podemos explicar que, sin haber leído a Gadamer hasta la revisión del texto – pero habiendo dejado hacer a la selección de referencias – nuestra conclusión derivada de McGann sea bastante coincidente con la perspectiva hermenéutica del filósofo alemán. Para Gadamer (1993) la hermenéutica estaría basada en “una polaridad de familiaridad y extrañeza” propia de aquello que “se está diciendo”; entre “el lenguaje en el que el texto nos apela” y “la historia que nos cuenta”; “también nosotros entendemos los textos transmitidos sobre la base de expectativas de sentido que extraemos de nuestra propia relación precedente con el asunto” y al mismo tiempo “estamos básicamente abiertos a la posibilidad de que un texto transmitido entienda del asunto más de lo que nuestras opiniones previas nos inducirían a suponer”. Así, “el verdadero topos de la hermenéutica es ese este punto intermedio” (Gadamer 1993:363-364). ¿Una hermenéutica del objeto no-humano? ¿La idea de que los materiales barajados en la investigación se hayan ido buscando por si mismos hasta llegar a estas conclusiones retro-activas? Puede ser, aunque, con toda sinceridad, la pregunta es demasiado espesa como para que la contestemos nosotros. De lo que no cabe duda es que los resultados de este hacer imaginario de lo textual-académico no sólo son razonables sino también transmisibles: plenamente aceptables en el contexto del conocimiento hoy, y sin embargo metodológicamente específicos, propios de una comunidad más o menos in-disciplinada.

El miedo y los riesgos que producen estas afirmaciones le son en todo caso familiares a McGann (1991) para quien existe el riesgo de pensar que esa “inestabilidad radical del texto material y conceptual” puede conducir a la “anarquía intelectual” y a la imposibilidad de intercambiar ningún tipo de sentido (185). Sin embargo “solo desde esa posición teórica puede uno empezar a imaginar un conocimiento fiable”; uno que es “imaginado y transmitido “a partir de principios históricos”; “para el intérprete, los textos aparecen a menudo como imágenes del tiempo; para el hacedor de textos, sin embargo, éstos son los verdaderos eventos del tiempo y la historia en sí mismos” (186). Ese sería el lugar de trabajo, nuestro marco epistémico para con la imaginación textual del conocimiento académico. Un tiempo histórico en sí mismo, que no reniega de lo contextual tanto como lo co-produce in actu. Una investigación académica en arte que por definición está llamada a definir y redefinir, ad-infinitum pero también ad-hoc, el problema entre el texto y la imagen. De alguna forma ya lo decía el texto Platón, siempre por boca de otros, como imbuido de una autonomía de significación propia que invocado ahora no puede evitar hacer sentido y producir conocimiento diagonal:

“FEDRO. – ¿Te refieres al discurso del hombre sabio, a ese discurso vivo y animado respecto al cual el discurso escrito no es, si hemos de hablar propiamente, sino la imagen?  
SÓCRATES. – A este mismo.” (Platón 1930:392)

## 8.5 El cuerpo monstruoso del libro

En la introducción al primer libro de la colección de la *Film Classics Library* dedicado al filme *Frankenstein* de 1931, Anobile (1974) encuentra difícil explicación a por qué los estudios cinematográficos Universal le encomendaron la dirección del filme al director de escena James Whale. El autor detalla que la dirección de Whale es cuanto menos primitiva y que la película está efectivamente rodada como una obra teatral. Tanto la exageración de los actores como el estatismo y la falta del primer plano le induce a pensar que Whale no ha sabido aprovechar el cine como un medio plástico. Una idea que confirmaba en la entrevista realizada. La única escena que le concede al director es aquella que los estudios censuraron, en la que, después de jugar con una niña a tirar flores al agua y creyendo que ésta flotaría cual flor, el monstruo lanza a la niña al estanque ahogándola accidentalmente.

En la fotonovela fílmica se da la convivencia de dos supuestos imposibles, a saber, la narración fílmica original como esa película que “se despegan de los objetos” (Buck Morss 2004:7) y se posa sobre otros, y la narración impresa en las páginas, que se despegan entre sí con el paso de la hoja, pero que no abandonan físicamente el nervio del libro. Esta segunda forma de superficialidad sería algo distinta a la que plantean Buck-Morss y los estudios visuales y nos obliga a pensar en superficies que se despegan de un origen pero al mismo tiempo conviven en una comunidad libresca de lo que se separa y despegan entre sí.

La experiencia de leer una fotonovela fílmica de Anobile se mezcla con la certeza de que estamos viendo y leyendo la misma historia original pero inevitablemente alterada, habiendo poseído un cuerpo físico. Lo interesante de este ejercicio es que la imagen y la narrativa anidan como un huésped o un parásito en la cosa tangible, no ya por encima de lo que su autor o su contenido quisiesen transmitir sino por encima de su medio de transmisión mismo. Como el mito del Golem el libro se mueve a nuestra orden de la lectura; pero como en el mito del moderno Prometeo, también llega un momento en el que toma conciencia de sí mismo y empieza a actuar por cuenta ajena, emancipado, revelándose contra su creador-autor. Un objeto que se anima, que se ordena, que se presta, que se subraya, se dobla, se connota, que se pierde y que se gasta. Esta capa de significación que pasa en principio inadvertida, aparece reducida con frecuencia a eso mismo, a anécdotas paralelas o menores de la vida del objeto: aquello que sucede de manera no significada, no intencionada [figura del Lucy Lippard gastado]. Una forma primitiva y accidental de ese “montaje colectivo y accesible de imágenes”, que no sólo sería la “antítesis del genio artístico que expresa un mundo privado de sentido” (Buck-Morss 2004: 15), sino que trasladaría la idea de montaje paratáctico a la yuxtaposición de los medios culturales. Una colectividad de formas que no son sólo “films” o imágenes superficiales sino superficies materiales. Medios como cosas que se montan se reproducen y se mezclan en una

gran igualdad de diferencias que sigue teniendo sentido. No sólo marcas en la cubierta sino modificaciones editoriales, correcciones, revisiones.

El libro actúa aquí como una versión mediática de la *phrase-image*, dando unidad y presencia, encuadrando superficies que crean la ilusión de continuidad del discurso y lo ponen en crisis – imágenes fílmicas que nos hacen mirar a la página como una imagen completa y diálogos que nos hacen mirar al personaje como una partitura textual de gestos. Esta convivencia conflictiva se convierte en algo inherente a la forma de la película en el libro y evita la parálisis o la locura de la que nos habla Rancière al poner en igualdad al medio original con el de destino: el mirar el objeto, el pasar las hojas, volver hacia atrás, saltar al final, detenerse son igual de importantes que seguir la trama y enterarse de lo qué sucede. Así es como performa el libro, pero sobre todo así es como performa el texto académico: llamando la atención sobre sí mismo, sobre su disciplina, y al mismo tiempo intentando crear una narrativa exteroceptiva que le permite salir de su ensimismamiento. Performa selectivamente.

Esta manera de actuar por parte del libro recuerda al concepto de atención e inatención selectiva en las audiencias integrales y accidentales de Richard Schechner. El autor elabora este concepto a colación de la obra de Robert Wilson *The Life and Times of Joseph Stalin*, que no era sino “una opera en siete actos que comenzaba a las 7.p.m y duraba más de doce horas” (Schechner 2009:222). La pieza, según palabras de Schechner, se trataba de una especie de retrospectiva de Wilson, hecha de retazos que de una u otra manera ya se habían visto anteriormente. Esto significaba que la mayor parte del público ya había visto parte de la representación con anterioridad, lo que resultaba en un comportamiento verdaderamente curioso por parte de los espectadores que resume muy bien la idea de una inatención selectiva y nos sirve para pensar la capacidad de producir sentido más allá del contenido; a partir de las condiciones materiales de una determinada obra dramático-textual:

“As the night went on people came to the space (the foyer) and stayed there, speaking to friends, taking a break from the performance, looping out of the opera, later to re-enter. About two thirds of the audience left BAM before the performance was over; but those who remained, like repeated siftings of flour, were finer and finer examples of Wilson fans. The audience sorted itself out until those of us there for the whole opera shared not only the experience of Wilson’s work but the experience of experiencing it, and the experience of experiencing it with other resilient comrades. The opera was advertised and tickets sold publicly. But the accidental audience was winnowed into an integral audience by the long hours, the socializing in the Le Perq space, and the fact that the performance was a retrospective. [...] “people selected for themselves what parts of Wilson’s opera to pay attention to, and what parts to absent themselves from[...] the spectators were not ignoring the performance, they were adding a dimension to it. The social end of the loop was as important to Stalin as the

aesthetic end” (Schechner 2009:223)

Lo primero que nos viene a la cabeza es cómo esta anécdota se relaciona con la lectura pero sobre todo con sus usos y gestos, dentro de la producción de conocimiento. ¿Cómo se performa el conocimiento, corporal y físicamente, cuando uno lee por ejemplo sólo un capítulo o un artículo del libro completo? O cuando por ejemplo deja el libro a medias para retomarlo después de otros textos y eventos impredecibles. ¿Es este un conocimiento peor, superficial, distraído? Si miramos al conocimiento como una actividad del todo inclusiva, exhaustiva, así es. Pero esta forma de entender su actividad en su propia manera un límite performado que, en rigor, ninguna disciplina del conocimiento, científico o humanista, puede satisfacer al cien por cien: incluso la bibliografía más extensa y tematizada es limitada y transmite una ruta o itinerario del sujeto y sus objetos. Sin duda, este itinerario puede ser guiado por las más estrictas metodologías o por el azar y la inatención, pero en cualquiera de los dos casos participa de esta dialéctica del sentido entre lo integral, lo previsto, lo planeado, y lo accidental, lo imprevisto, lo contingente. Desde esta perspectiva lo único que queda entonces para evaluar es la co-herencia – la herencia inmanente de las fuentes referenciadas – o en otras palabras, el rigor estético de ese conocimiento particular. Esto es, una correspondencia – no necesariamente congruente o coincidente pero si consciente de sus partes – entre el contenido y cómo es performado, escrito o materializado.

De esta manera podemos entender el libro como un objeto que permite constantemente – pues su duración, a diferencia de la obra de Wilson puede durar días, meses e incluso años – este entrar y salir de la función; elegir qué ver y qué no ver; una inatención selectiva que también es forzosa y obligada – pues no puede abarcarse todo. Así aparece una forma práctica, mundana y nada elevada de defender la distracción como una herramienta metodológica de esta y de futuras tesis doctorales en arte: no como algo específico, sino consustancial a todo intento de investigación, y que tiene en nuestra disciplina un valor especial por el entrenamiento que nos otorga la imaginación. Nada que ver con lo lazo y el desinterés, sino una puesta en valor del único compromiso posibles que sería lo insignificante y anecdótico de cada sujeto investigador. Para Schechner “the use of selective inattention led not to a feeling of laxness or “i don’t care”, but to a selective discipline on the part of the audience.” (Schechner 2009:222-3)

Si volvemos a la fotonovela de Anobile, el film impreso colapsa en un mismo punto diferentes funciones sintácticas. No se trata ya de la “imagen-como-evidencia” de la obra de arte “que registra la intencionalidad del objeto y apunta a la *prioridad* del mundo material” (Buck-Morss 2004:10). Los libros de Anobile son “la inestabilidad material del tiempo en sí mismo”; el colapso físico de la imagen-movimiento y la imagen-tiempo deleuziana; la textura y la epidermis de una distracción selectiva que podemos parar y retomar visualmente – antes de que existiera el “pause”, el “rewind”,



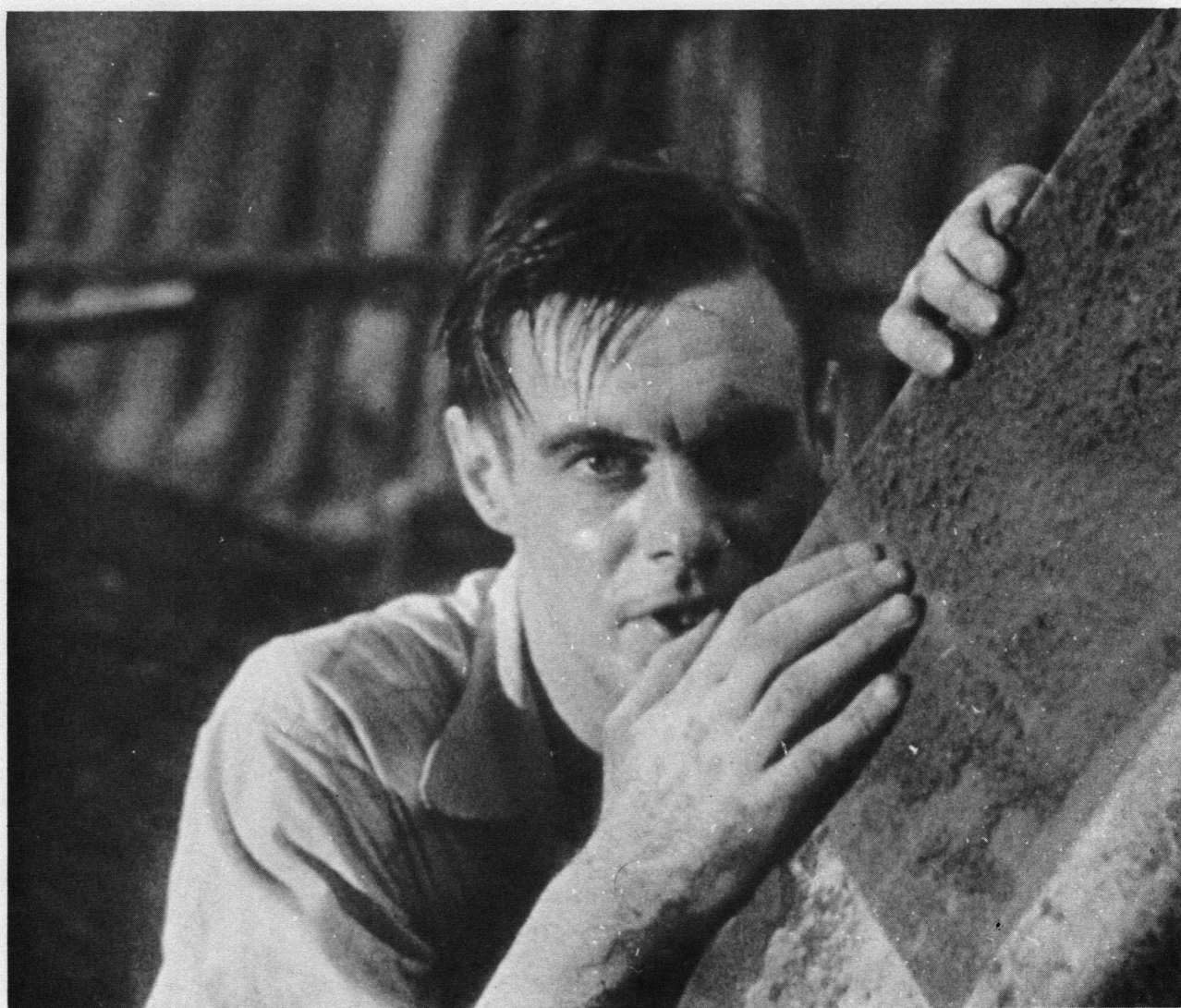
el “play” los libros de Anobile nos dicen que ya llevamos tiempo practicando esa gramática del montaje en los filmes como fouilles del libro. El desarreglo entre la función representativa del texto y la imagen sucede aquí a nivel de piel y de la tactilidad física de una imagen fílmica que debería ser inaprensible, fantasmagórica y que ahora es textura impresa. La “posesión” de un filme se vuelve, como apunta David Campany, “un oxímoron” puesto que “para ver una película hemos de olvidarnos de la idea de posesión, incluso cuando nos resistimos a ser poseídos por ella” (2011:19). Cuando la película no se nos escapa – cuando la fotografía es de un filme y el filme es una foto fija – son otras cosas las que saltan de un sitio a otro; es el contexto, la distribución, la medialidad de su contenedor, todo ello es lo que se vuelve “promiscuo” adquiriendo cuerpo sensible y protagonismo fenomenológico. El texto y la imagen asumen la forma de dos objetos-superficie análogos dentro de otro objeto-superficie – el libro – que a su vez está vinculado a otros objetos-superficie, – bibliotecas, archivos – así, sucesivamente, en abismo. De nuevo volvemos a Buck-Morss sólo que traducida a nuestra conveniencia: en vez de imagen-como-film diremos imagen-como-página<sup>457</sup> – con la implicaciones textuales y editoriales que eso conlleva.

Lo que viene a encarnar la fotonovela fílmica, treinta años antes del artículo de Buck-Morss y del contexto de intercambio global de imágenes en internet, es que cuando un contenido puede ser despegado de su medio y transferido a otro no sólo se convierte en una imagen o en apariencia de lo que era, intercambiable y libertina, sino que dota de esa misma cualidad sensible a los medios y a las formas de discurso sobre los que transita: los contagia, los vuelve impuros. La “descontextualización” de la imagen no es sólo de la imagen sino también del contexto de los otros elementos del sentido. La imaginación, el hacer de la imagen, no viene sola, sino que impregna cada recoveco y resquicio de sus medios. Despegar la imagen es también despegar el texto social y cultural que va embebido en el soporte material de esta, afectando a las maneras y a los medios desde donde se enuncia. No su mensaje, no tanto sus conceptos como sus formas y medios de ser transmitida como imagen-texto.

---

457 “the superficiality of the image, its transferability, its accessibility – all of these qualities render the issue of provenance ambiguous, if not irrelevant.” (Buck-Morss 2004:10)

## **8.6 Una fotonovela de referencias sobre materialismo textual.**



**Frankenstein:** He is just resting, waiting for a new life to come.





**Frankenstein:** "el motor del fetiche tiene que obrar su magia también. La mercancía pierde su valor monetario en el momento del ..."



**Frankenstein:** ... pago -- tan pronto se compra el producto, este empieza el camino de convertirse en residuo" (Simons 2013:35)



**Fritz:** "Argh"

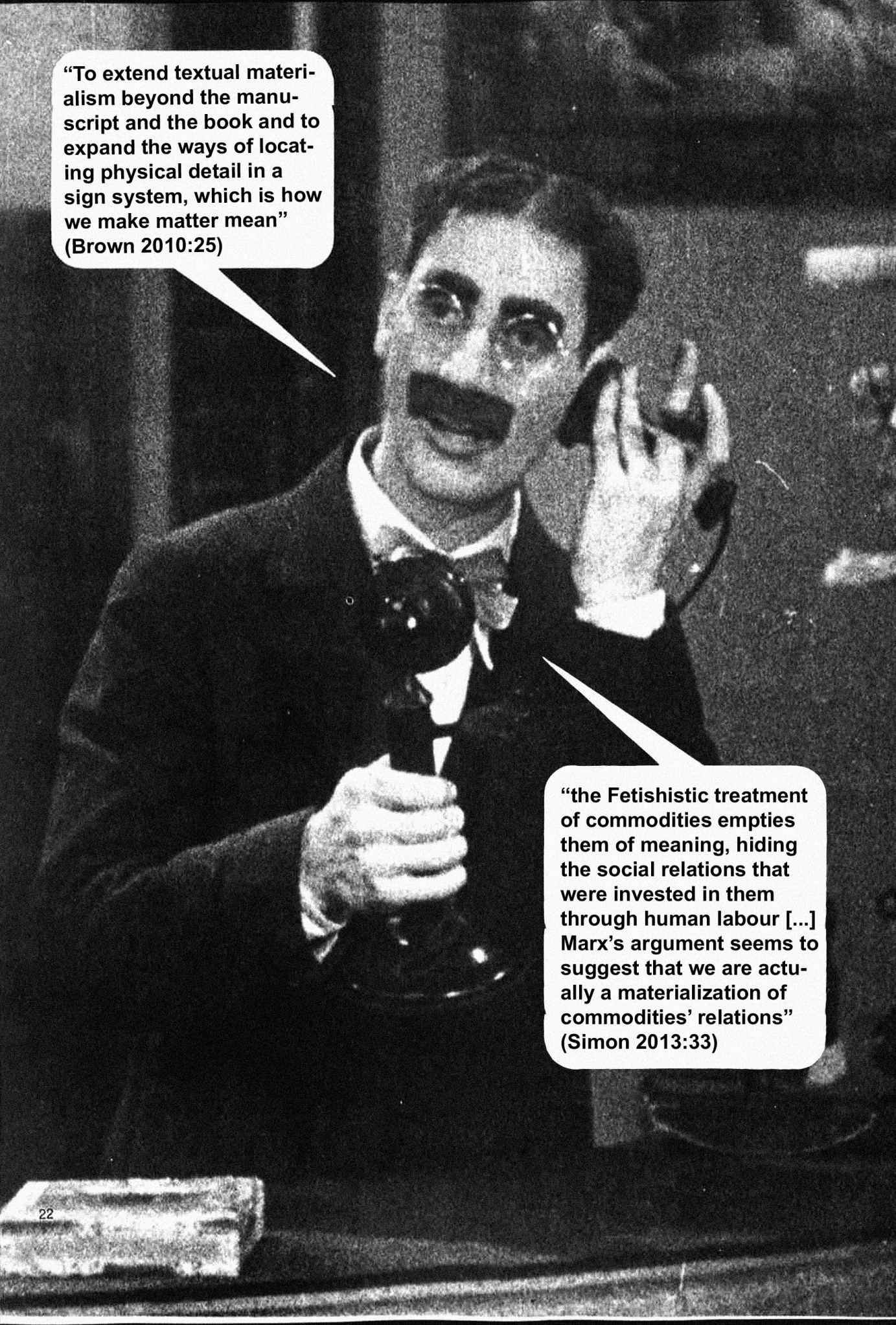


**Frankenstein:** "... sobre el texto de Benjamin, Steyerl ha sugerido que la práctica curatorial es un ejemplo de un sistema que ..."



**Frankenstein:** ... podría traducir el lenguaje de las cosas a relaciones estéticas" (Simons 2013:104)





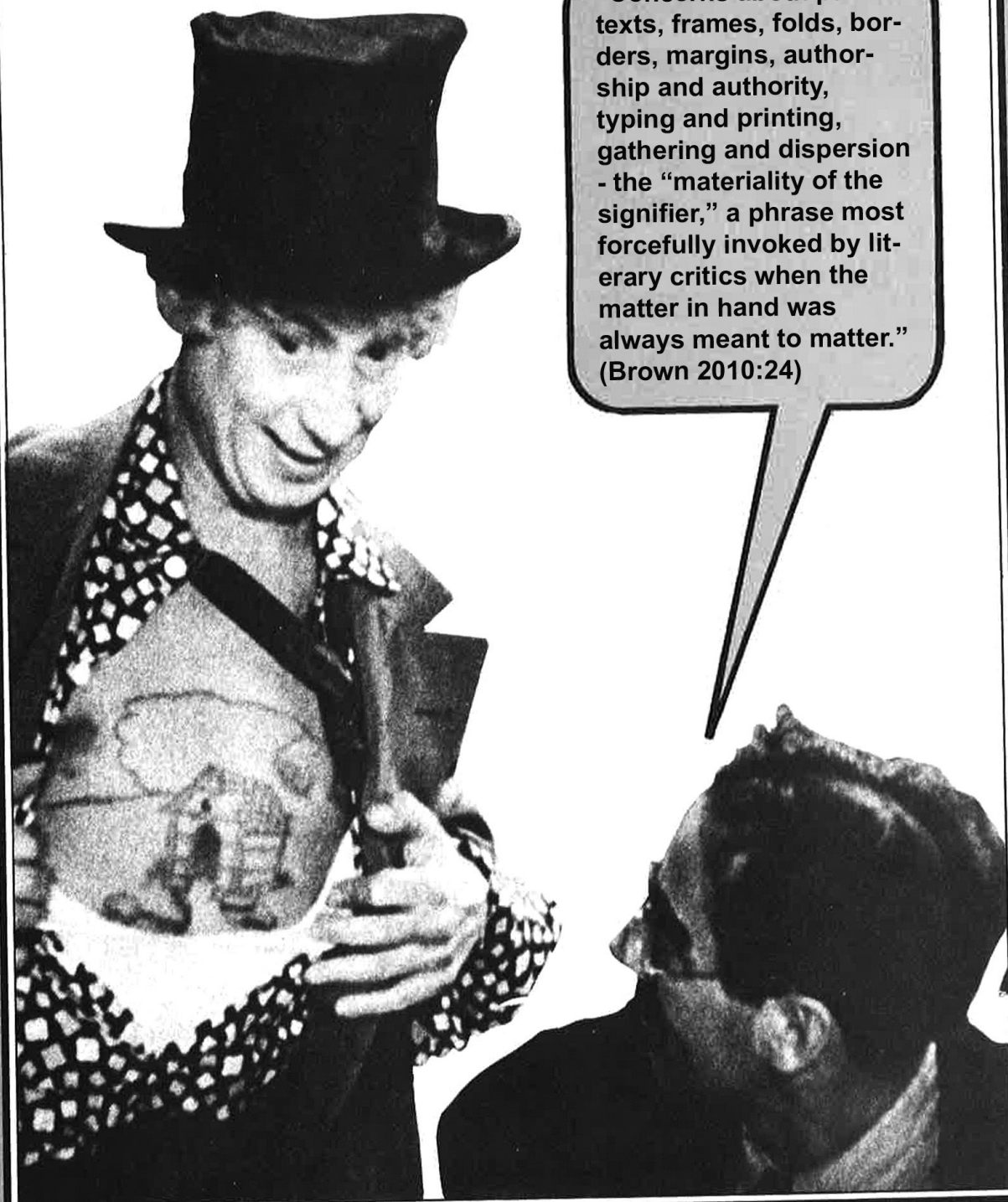
**"To extend textual materialism beyond the manuscript and the book and to expand the ways of locating physical detail in a sign system, which is how we make matter mean"**  
(Brown 2010:25)

**"the Fetishistic treatment of commodities empties them of meaning, hiding the social relations that were invested in them through human labour [...] Marx's argument seems to suggest that we are actually a materialization of commodities' relations"**  
(Simon 2013:33)



**“Guillaume Apollinaire’s presentational poetics required him “to short-circuit the transparency of the linguistic signifier, to call attention to its materiality and to insist on this materiality as a primary element of the signifying process” (Drucker en Brown). Stéphane Mallarmé’s poetics of presentation repeatedly engaged Derrida. And yet deconstruction could be coded as a kind of “materialism without matter”(Derrida en Brown 2010:24).**





"Concerns about para-  
texts, frames, folds, bor-  
ders, margins, author-  
ship and authority,  
typing and printing,  
gathering and dispersion  
- the "materiality of the  
signifier," a phrase most  
forcefully invoked by lit-  
erary critics when the  
matter in hand was  
always meant to matter."  
(Brown 2010:24)

**DUCK SOUP**



**“What you could call the fully materialized discursive medium no longer serves a mediating function, which is why Garret Stewart ...**



116



**Frankenstein: Sit down.**



**Frankenstein: Go and sit down!**



**... refers to “bookwork”- works of art that deploy books with no regard for the text - as “demediation” (Brown 2010:25)**





**(Simons 2013:45)** "Today art is doing something else: packing, shelving, and operating customs bureaucracy. Art is essentially in the import/export business. Here, the notion of the unreadymade proves useful: unlike the readymade, it focuses on display rather than ...



**(Simons 2013:45)** "I use the concept of the unreadymade. What it aims to do, or undo, is the process of authorship through appropriation. As it undoes this through display ...



... discourse. Through display, it actualizes the commodity-nature of things"

**(Lüticken 2008:120)** "altered readymades [...] these would be inverted-ready mades"



... the unreadymade as a gesture of dispossession actualizes the commodity"

**(Holzinger en Brown 2010:25)** "As when Bruce Holsinger dramatizes parchment culture, especially the fact that "practically all medieval writing ...



**(Simons 2013:45)** "Yet "altered readymades" only gives an account of these readymades being somehow changed."



... survives on animal skin": "Medieval literature is, in the most rigorously literal sense, nothing but millions of stains on animal parts."



"Just as the new language is not external to the initial language,



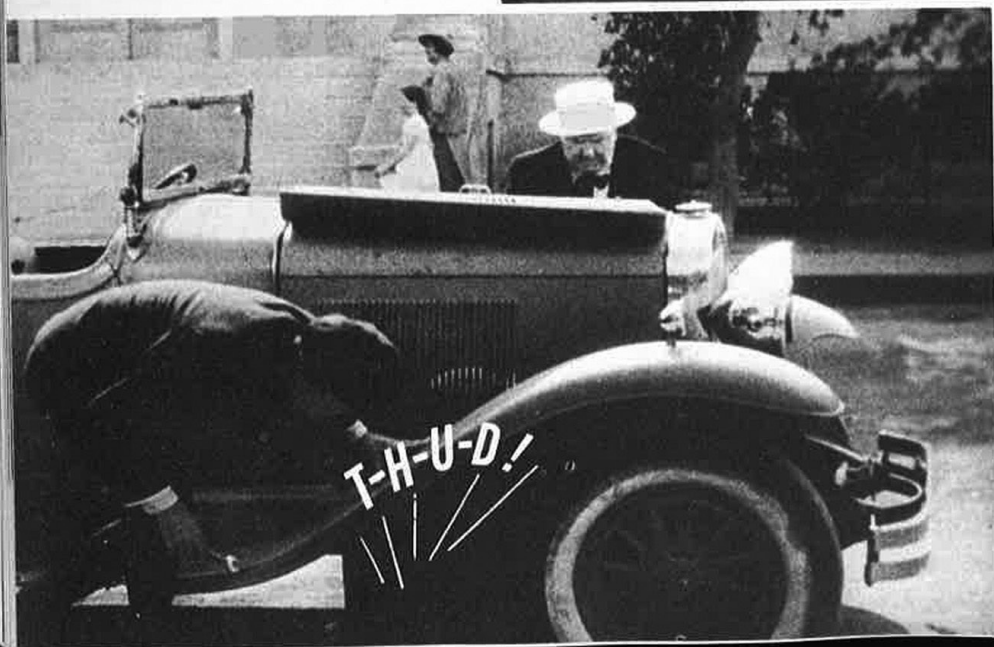
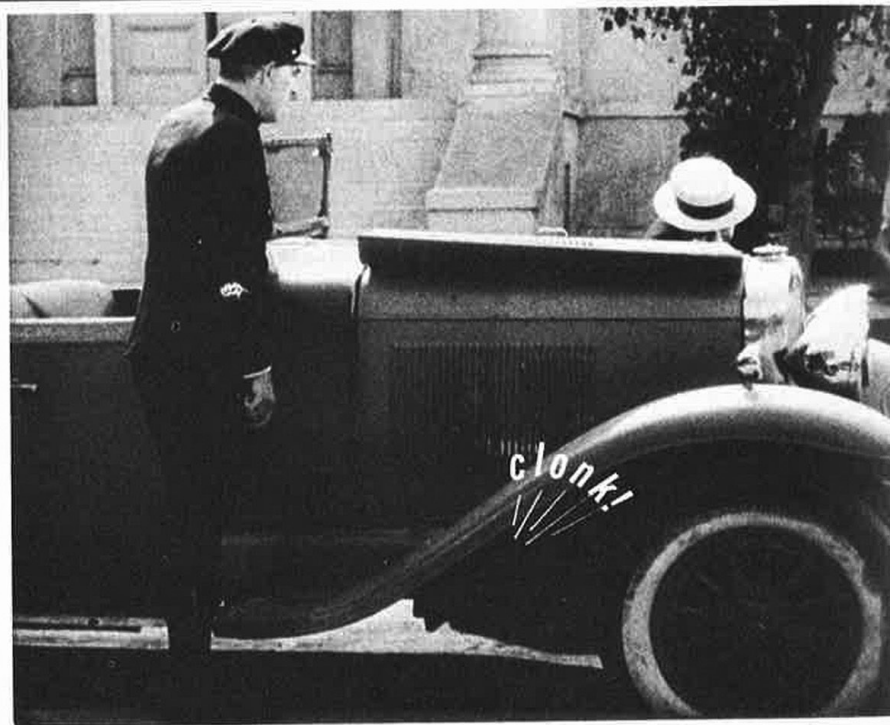
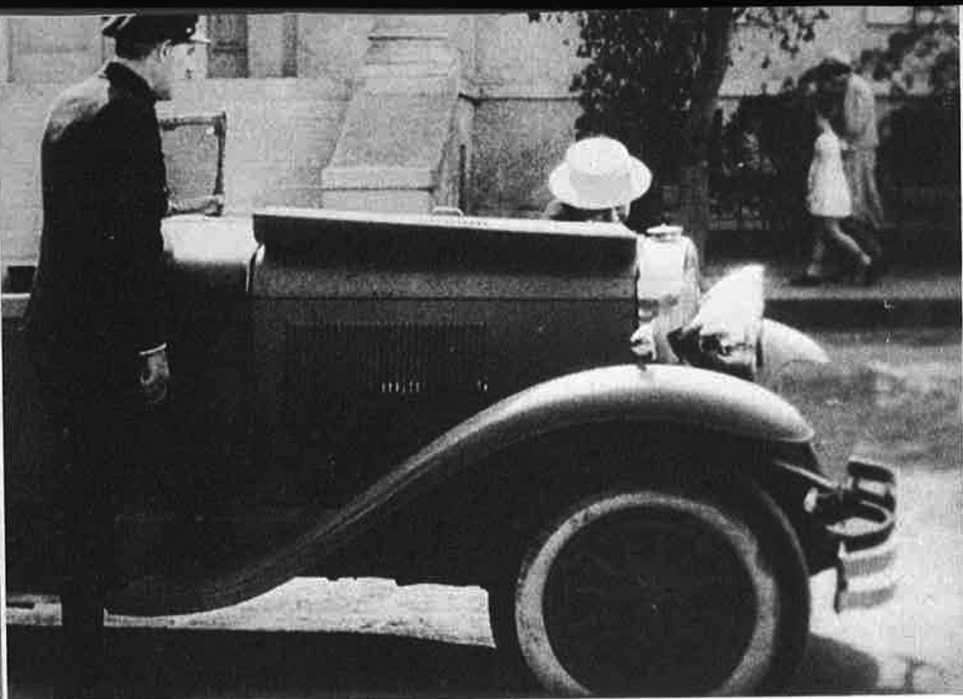
the asyntactic limit is not external to language as a whole: it is the outside of language, but is not outside it. it is painting or a piece of music, but a music of words, a painting with words, a silence in words, as if the words could now discharge their content: a grandiose vision or a sublime sound [...] Words paint and sing, but only

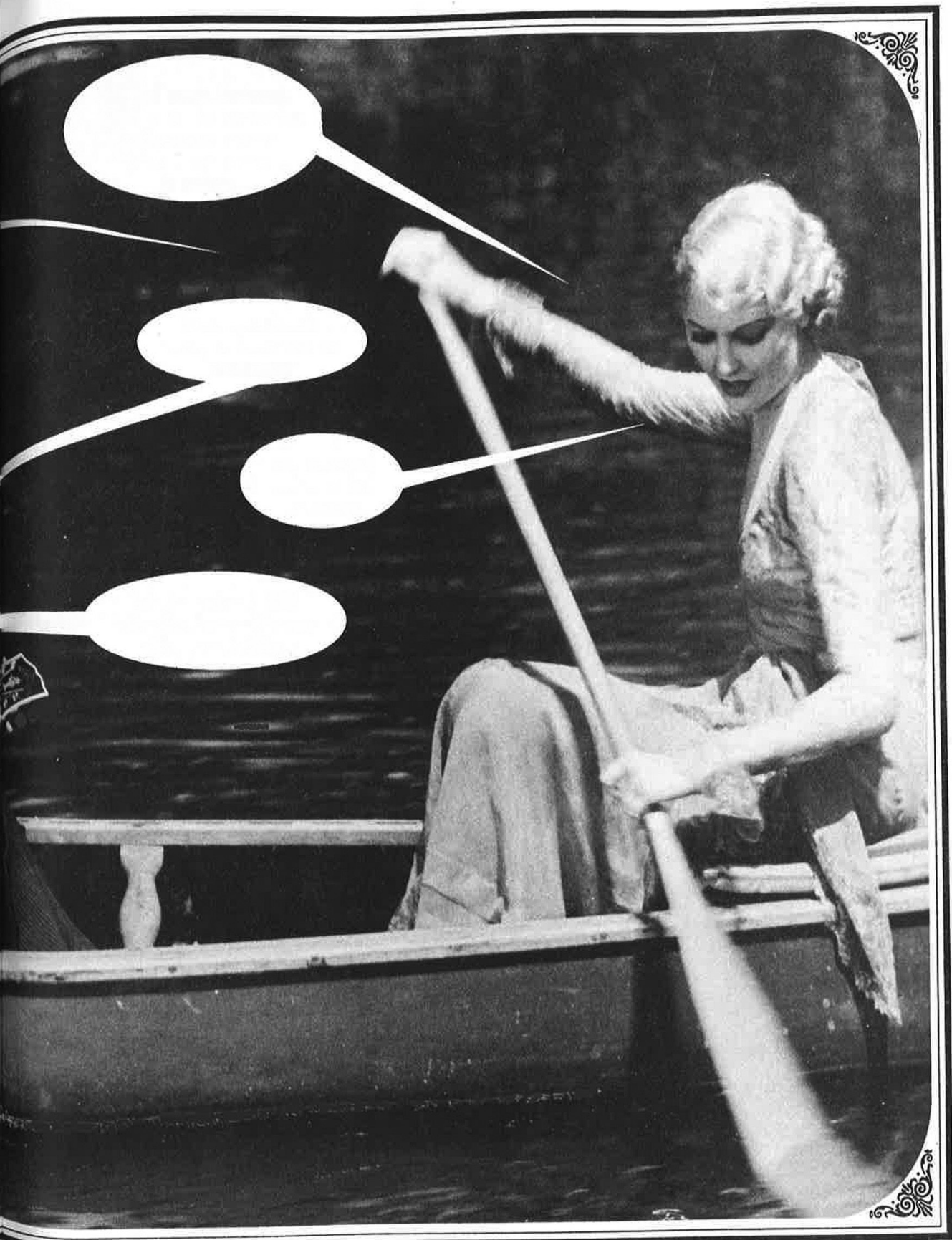


at the limit of the path they trace through their divisions and combinations. Words create silence." (Deleuze, 1998:113)











Who are you?

Robert Lee Smith





Maria:



Maria: You have those — and I'll have them.





Alas! Would you like one of my flowers?



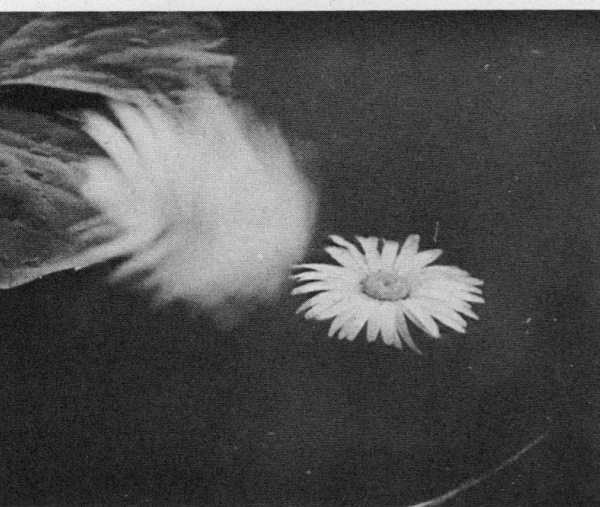
Alas! Will you play with me?





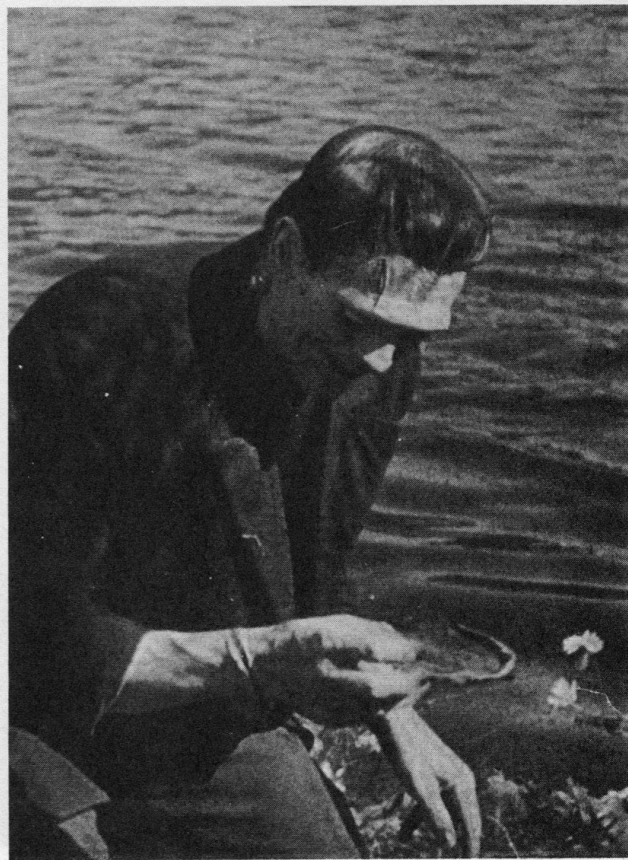
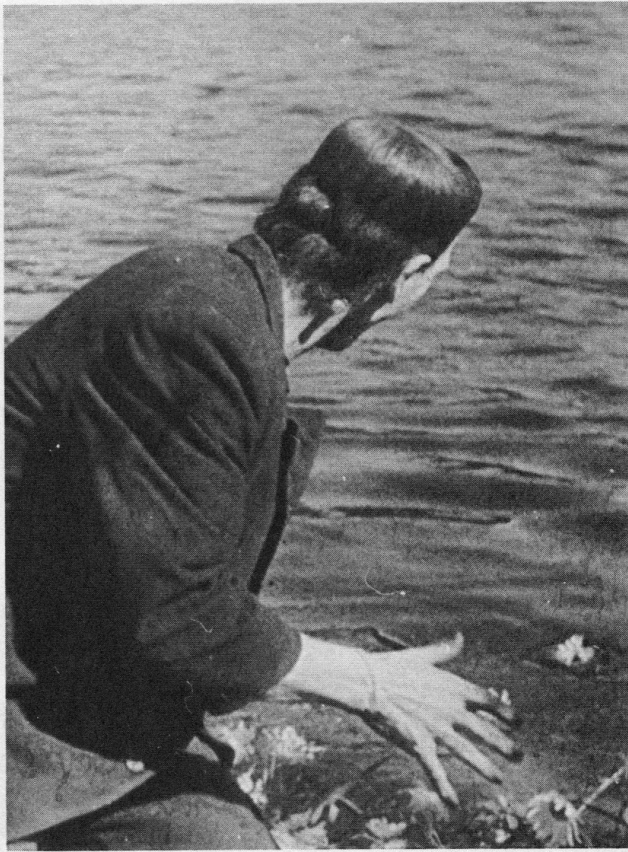


**Maria:** I can make a boat.

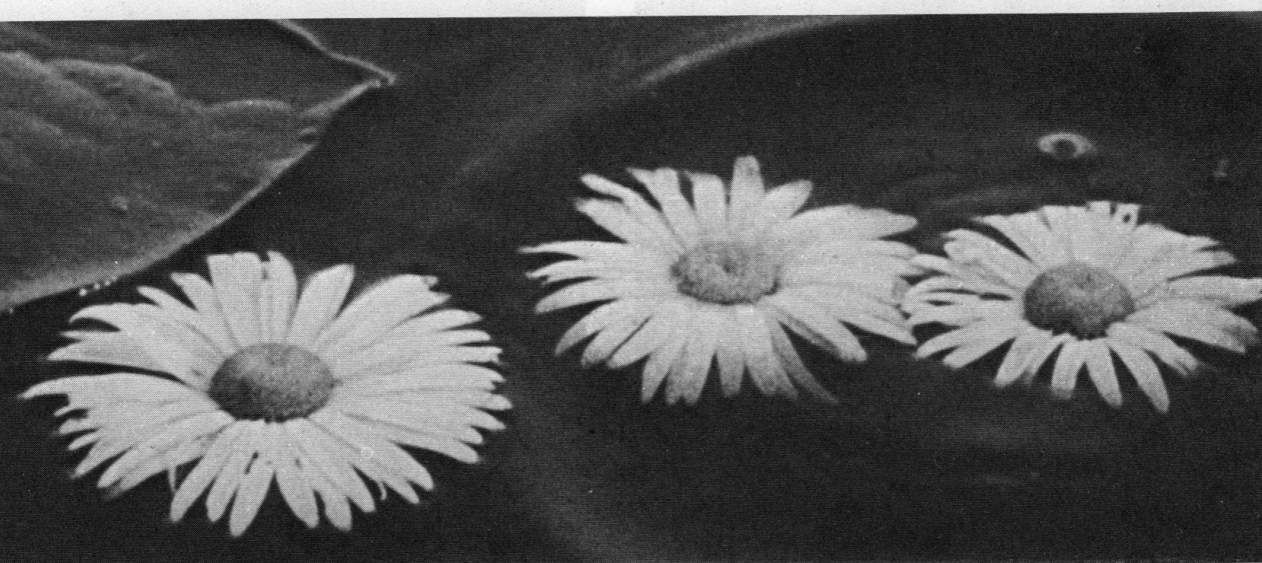
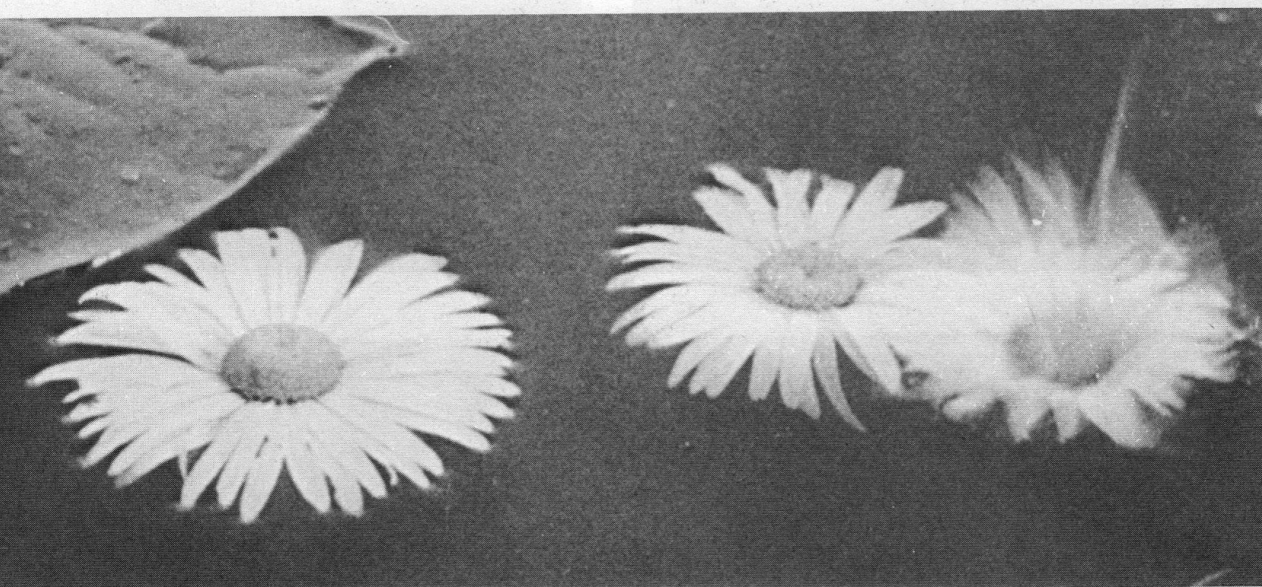
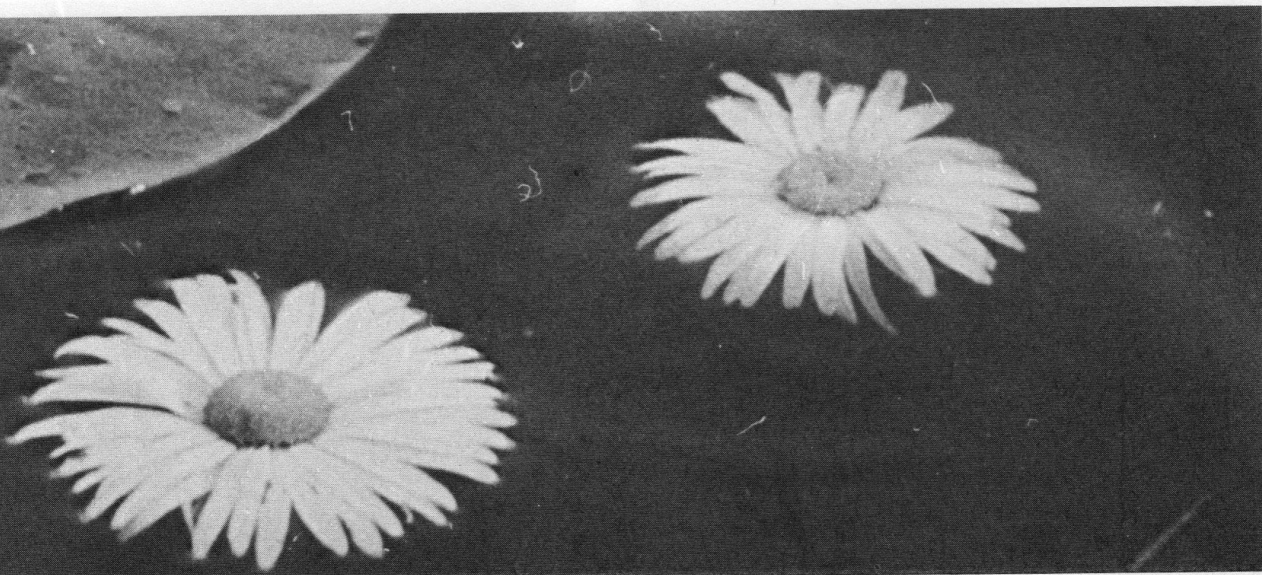


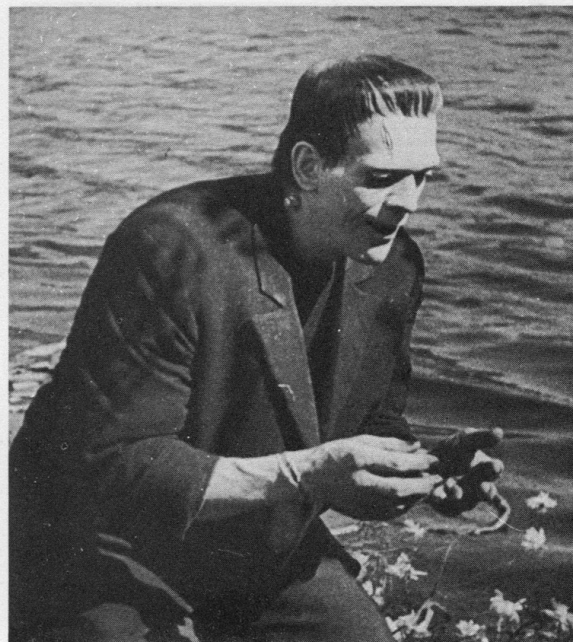
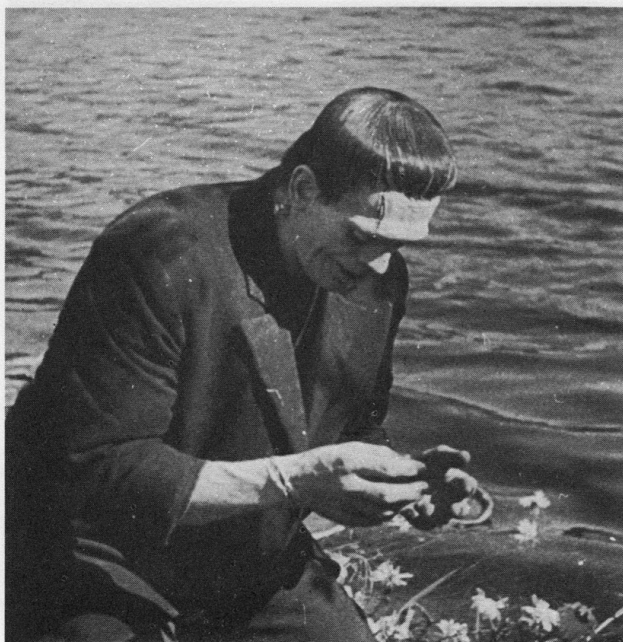
**Maria:**













## 9. Una bibliografía visual: Joseph Grigely y la impureza editorial del arte.

Concluimos esta investigación con una edición *ad hoc*, diagonal y rigurosamente parcial de la producción textual del artista, comisario y crítico textual norteamericano Joseph Grigely. Su figura es en sí misma un *hyphen* entre el conocimiento académico textual y la producción artística, que nos sirve de modelo accidental del texto como una imagen más allá de lo escribible o lo tipográfico. Doctor en literatura por la universidad de Oxford (en el año 1984) Grigely sólo iniciaría su labor artística profesionalmente casi una década después, a comienzos de 1990<sup>458</sup>, compatibilizándola nuevamente con la docencia y siendo en los últimos años (2011-2014) director del departamento de *Visual Critical Studies* de la SAIC – en donde yo pude realizar una estancia de investigación bajo su tutela.

Dado que analizar su trayectoria o catalogar su obra sería en este punto de la tesis algo inabarcable y poco congruente, nos centraremos en aquellos márgenes de su producción teórica y práctica que nos ayuden a sugerir vías de concreción más prácticas de este productivo conflicto entre texto, imagen, conocimiento e imaginación.

La manera en que se compone el apartado recuerda a dos obras que nada tienen que ver con el autor salvo en su forma<sup>459</sup>: las novelas en imágenes de Ernst por un lado (Ernst 2008) y el *Mutus Liber* (Cárcamo 1981)<sup>460</sup> por otro. La diferencia fundamental radica en que las imágenes de este apartado – la mayoría escaneadas durante la estancia de investigación en Chicago – hay textos legibles pero mudos. Imágenes insignificantes del texto que a menudo nos son sordas<sup>461</sup>. Para ello tomaremos como constante el término *rhopografía* avanzado por Norman Bryson (1990)<sup>462</sup> y con el que Grigely (2014) está familiarizado. Un término que además parece rimar con la visión del trapero de Benjamin – con su idea de restos históricos, pero también con su libro de pasajes y montajes –, con el detalle insignificante de Barthes y con los propios intereses intelectuales de Grigely: “*Rhopography* is derived from the greek *rhopos*, meaning trivial or petty objects – the sort of mundane things that, in composing a still-life painting, compose our lives as human beings: tables, shelves, closets, doors, and doorknobs” (Grigely 2014).

---

458 Grigely afirma en una entrevista que la primera exposición sucede en 1993 (Grigely 2010:42) aunque en algunas versiones del curriculum aparece una exposición colectiva en 1992. (ver apartado 9.1)

459 Sí existe sin embargo relación entre ambas dos, pues es sabido que Ernst era uno de los surrealistas más interesado en los principios de la alquimia como queda explicado en M. E. Warlick (2001) *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth* y en Bauduin, T. M. (2012) *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*.

460 Una de las obras clave de la tradición esotérica europea, cuya forma precede al cómic, repleto de viñetas que dictan los pasos – a modo de tutorial – para llevar a cabo la Gran Obra del *algo* alquímico.

461 Como veremos en seguida, Grigely es sordo desde los 10 años.

462 Bryson define el término con motivo del bodegón o la naturaleza muerta como género pictórico: “*Rhopography* works against the idea of greatness: while human beings may be capable of extraordinary heroism, passions, ambitions, it leaves the exploration of these things to others, and against megalography it asserts another view of human life, one that attends to the ordinary business of daily living, the life of houses and tables, of individuals on a plane of material existence where the ideas of heroism, passion and ambition have no place” (Bryson 1990:135)



## 9.1 Capítulo I. Breve editorial biográfica.

Como hemos apuntado ya, en este último capítulo ponemos en práctica una posibilidad fotonovelada de la investigación en arte entreverada con apartados escritos tradicionales que sin embargo hacen las veces de “ilustración” de lo que sucede en los capítulos hechos sólo de “imágenes”.

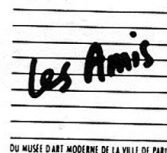
Bajo la idea de un texto compuesto por imágenes escaneadas se abriga a los diferentes factores que atraviesan el núcleo de preocupación de la investigación, a saber, el texto; la imagen; la *phrase-image*; el libro de los pasajes benjaminiano; los libros “instalados” *biblio-lógicamente* por Warburg; las notas cefálicas y comestibles de Lagado; el texto entendido como un tejido de relaciones, de jirones textuales; el referente que entra en contacto con su propia imagen referencial; la demostración factográfica y documental que supone el momento del escaneo – el “haber estado allí” del investigador frente al a libro y a documento –; la magia por contacto que sucede al escaneo del texto; el texto académico como edición de referencias, no como escritura original; como un montaje de imágenes que sin embargo hablan y se leen en el idioma común del discurso que tanto preocupaba a Derrida en el videocassette; el texto como un cuerpo monstruoso, paratáctico, protésico y protéico; la imagen del texto habilitada como un flash del escáner, como un instante nuevamente benjaminiano; la posibilidad hipotética de una tesis en fin de “corta y pega” que ya no es denostada sino evidenciada, asumida, emancipada de sus sospechas y neuras y entendida como una condición *sine qua non* para el hacer crítico actual de la materia cognitiva

Así introducimos al autor Joseph Grigely mediante el acceso directo a las fuentes biográficas que ha tenido el investigador, montándolas en diferentes niveles de intensidad afectiva y/o discursiva. Lo que normalmente se considera un proceso de síntesis necesario por parte del investigador se defiende aquí como todo lo contrario un “corta y pega” literal y desbordado; editado para la ocasión. ¿Es este un modelo de tesis posible? A mi entender sí, y a menudo más honesto que el de tener que performar la novedad inédita de escribir entre líneas. En verdad este modelo no rompería ninguna de las normas del conocimiento institucional y al contrario, aumentaría las posibilidades de evaluación y verificación del investigador al ponerse también en contacto imaginario con las fuentes. Eso sí, una tesis que estuviera completamente compuesta de “imágenes textuales” debería también entender que esas imágenes son también la bibliografía, las notas, las acaloraciones. De nada habría servido nuestro periplo si ahora concluimos fascinados que el modelo fotonovelado viene “en lugar de” el resto de imágenes textuales -- como este mismo párrafo. Si lo defendemos es precisamente no para revelar un modelo innovador e inédito sino para descubrir en él que la sintaxis de montajes y sensibilidades ya están en el texto tradicional del conocimiento. Esa es nuestra hipótesis al fin y al cabo.

Joseph Grigely est né en 1956 à Springfield, Massachusetts.  
Il vit et travaille à New York et à Ann Arbor, Michigan

Migrateurs est organisé par Hans-Ulrich Obrist sous la  
direction de Suzanne Pagé et Laurence Bossé,  
assisté de Cécile Bourne et Raphaële Jeune.

Coordination technique et administrative : Guilaine Germain  
Service de Presse : Dagmar Fregnac, Marie Ollier, Véronique Prest.



Prix : 10 Frs

Impressions AZUR

Joseph Grigely creates works that explore the failures, idiosyncrasies, and ruptures of language and communication.

He first became known in the early 1990s for a series of works he called *Conversations with the Hearing*. From small tabletop tableaux and intimate wall-based works to room-sized installations, these works grow from the scraps of paper and handwritten notes produced when he communicates with the hearing world—a strategy the artist employs to converse with people when he cannot read their lips.

**JOSEPH GRIGELY:**

All of this changed for me in 1967, when, at the age of ten, I fell down a hill while playing a game of King on the Mountain with some neighborhood friends. This incident left me totally deaf. I stopped playing the clarinet; but the music did not stop

(facing page)

*That's What We Live For*, 2006

Two fabricated urethane buckets

Overall dimensions variable,

each bucket: 14<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 12 x 11"

Courtesy of the artist and

Cohan and Leslie, New York

## *Exhibition Prosthetics*

JOSEPH GRIGELY — Up to a certain point in the late eighties, I was having conversations with people where I asked them to write down what they were saying. Ever since I became deaf at age ten, I would try to lip-read people, but it didn't work very well. Lipreading is really hard because so many words look alike on the lips. For instance, when you say "vacuum," it looks like you're saying "fuck you"! I had a lot of misunderstandings, so I asked people to write. One night I had this long dinner with a friend and there were papers all over the table, plates, floor, and chairs. So I gathered them up and put them in a pile. A week later I put them on the studio floor and I didn't know what I was looking at. I learned from them. I saw writing on top of writing, some writing went off the page, and a few drawings.

I realized that this isn't mere writing; this is talking on paper.

It took me a few years before I finally tried to remake them into something that could be called art. The first several curators that I showed the work to said, "What is this stuff?" It took a while before some people got interested. The first curator to respond to it was Bill Arning at White Columns in 1993.



## Biographies

Joseph Grigely, \* 1956, is an artist and critical theorist. His exhibitions include solo shows at the Musée d'art Moderne in Paris; The Douglas Hyde Gallery, Dublin; The Whitney Museum of American Art; and the MCA, Chicago. His group shows include the Whitney, Venice, Berlin, Istanbul and Sydney Biennials. He is represented by Gallery Air de Paris in Paris and Sara Meltzer in New York. In 2007 the Baltimore Contemporary and Tang Museum published a monograph on his work, *Joseph Grigely: St. Cecilia*. Grigely's books include *Textualterity: Art, Theory, and Textual Criticism* (1995), *Conversation Pieces* (1998) *Blueberry Surprise* (2006), and *[Imbrie]* (2009), as well as essays on disability theory and body criticism. He has a D.Phil. from Oxford University and is Professor of Visual & Critical Studies at the School of the Art Institute of Chicago.



GRIGELY is an appropriationist *auteur* of the finest kind. Deaf since the age of ten, Grigely collects bits and pieces of paper on which his interlocutors unskilled in sign language have registered sentences, exclamations, utterances, cries, and whispers in written conversations with him. Since 1994, Grigely has recombined and rearranged these disjointed scraps of dialogue into sets he often names *Untitled Conversations*

Grigely's (1)  
brings new meaning to Roland Barthes's  
"grain of the voice."

—in the form of  
unpretentious, and informal notes and scribbles collected in his everyday exchanges.

it's as if the accent, tone, or emphasis that written language can barely convey are somehow taken into account.  
anonymous;

his very absence,  
re-contextualized fragments,  
discontinuous and non-linear narratives.

what is being said, but how it is being said.

**J**

## **Grigely**

**Born** 1956, East Longmeadow, Massachusetts, USA  
**Lives and works**  
**Gallery**

### **Selected Exhibitions**

**2007**

**2007**  
**2006**

**2006**  
**2005**

## In Conversation

ZK —

I would like to ask you about your own memory. Does searching for a visual form or representation of speech affect your own memory?

JG —

Think

about

photographs. We don't keep archives of everyday conversation because speech is evanescent. You speak and what happens with your words? I like to connect this with the history of ordinariness in art.

Norman Bryson

*Looking at the Overlooked.*

He talks about the still life in terms of rhopography, from the Greek word *rhopos*, which means ordinary stuff—stuff that gets trampled under foot. What could be more ordinary than ordinary speech? The idea of an archive of ordinariness becomes very important here.

focus

on

in the meaninglessness of everyday life.

Even  
without actually hearing an orchestra or a choir or a rock band,  
the visual nature of the performance permits one to "hear" the  
sound as a fiction:

in an ineffable way.  
how sound looks      how sound sounds

"The world must look really silly  
without sound."  
She was right, of course

J Grigely lost his hearing through an accident at the age of ten. Since then he has investigated everyday communication, initially as a literary scholar, and since the mid-1990s through art.

between reading and listening, between the written

those wishing to communicate with the artist often write down words, notes or phrases on whatever is to hand – a scrap of paper, a business card, the back of an envelope or a paper napkin.  
'talk on paper'

there are always blanks to be filled in, silences to ponder... reading Grigely's texts, attentively moving through his installations, you begin to gain access to the artist's heightened sense of awareness (and to some of the frustration and humorous situations that being deaf occasions).<sup>1</sup>

using words as raw material



Sometimes the conversations are organized by  
dates, sometimes by place, sometimes by kinds of  
paper. Sometimes                      according to whether  
they have drawing

There  
are a lot of different ways of organizing the archive  
and it's constantly evolving. Right now it consists  
of about 65,000 sheets of paper. It takes me about  
three of four months to do a single large wallwork  
of about 150 papers; they are built very slowly, delib-  
erately. They have narratives in which one paper  
relates to the next paper trying to build relationships  
—it's almost domino-like, like relational grammar.

## 9.2 La alteridad textual del arte.

En pocas palabras el concepto de alteridad textual – o *textualterity*<sup>463</sup> –, avanzado por el artista y crítico textual Joseph Grigely, plantea la aplicación de las metodologías de la crítica textual al campo ampliado de análisis cultural y artístico, trascendiendo la producción literaria o escrita. Grigely aduce que, aunque las herramientas críticas textuales sean nativas a la actividad literaria y bibliográfica – es decir, que existen gracias a la literatura clásica y bíblica en sí mismas (Grigely 1995:51) –, la naturaleza de lo textual permea otras muchas formas culturales aunque éstas no estén literalmente en forma escrita. Grigely se alinea de esta manera con la crítica textual americana de finales del siglo XX de Jerome McGann (1992, 1991), George Bornstein y Ralph G. Williams (1993) o Peter Shillingsburg (1991). Esta comparte algunos de los preceptos de la semiótica de la escritura y el texto más barthesiana pero a su vez defiende una “nueva ideología de lo textual” (Grigely 1995:51) por la cual la teoría crítica deja de estar fundamentalmente “centrada en el acto de lectura, en la interfaz entre texto y lector” (Grigely 1995:51) para interesarse más por sus formas de diseminación y distribución: “how a work of literature is created by a number of shared, or mutually respected, authorities and show that these authorities change without necessarily abandoning their legitimacy” (Grigely 1995:52).

A primera vista esta postura no sólo no desentona con la de una epistemología que es anarquista a la par que interdependiente, sino que concuerda con la metodología de los estudios visuales de W.J.T. Mitchell (1986, 1994), Mieke Bal (2006), Susan Buck-Morss (1991, 2001) Norman Bryson (1983) Victor Stoichita () etc. y refuerza el hecho de que la renovación académica, a un lado y a otro del charco, vino a las artes de la mano de traducciones y migraciones intermediales e interdisciplinarias vinculadas al ámbito de la crítica. Mieke Bal ha descrito este patrón de contaminación interdisciplinar como el cambio que hubo “de la lingüística en los 60 y principios de los 70, pasando por la antropología en los 80, a la historia del arte en los 90 como la disciplina central sobre las que las demás miraban para su propia revitalización” (2006: 25).

La diferencia entre éstos y la propuesta de Grigely parecería radicar en una operación leve e insignificante y que, insistimos, radica en la recuperación para lo textual de su diferencia con la lectura y la escritura, a través de sus formas de mediación. Desde esa perspectiva, y casi veinte años después de que Grigely editara su volumen recopilatorio, no cabe duda de que el educational turn del mercado del arte de la primera década del s.XXI, o que la precarización de la conferencia, la proliferación de talleres, la lecture-performance y el reconocimiento gradual del arte por parte de las

---

463 Se opta en este caso por usar alteridad textual en lugar de la voz literal “textualteridad” para facilitar la lectura en castellano, dado que considero que el término, como en el caso de la traducción literal “sobrealismo” (ver apartado 1.4), resulta pomposo en su contracción.

universidades europeas en esta segunda década, son parte del texto cultural y artístico hoy – hasta el punto de suplantar a la obra de arte como lugar de producción. En un entorno tan aplicado, tan productivo y preclaro, debemos preguntarnos si la materialización práctica de esa inconmensurable paridad del texto con la imagen está tan alejada de lo que epistemológicamente deberíamos pretender. Y debemos preguntarnos si en efecto tienen cabida nuevas iteraciones de la pureza artística en la forma de formatos de investigación *practice-based*, que no reconocen de entrada la arbitrariedad de semejante separación.

Debemos suponer que a remolque del concepto del “texto social” de Jerome McGann, la propuesta de Grigely es pensar las obras de arte como “textos culturales” que son editados, mediados, corregidos, vapuleados y versionados. Donde la intención autorial no sólo es un mito sino que tiene importancia como tal, como mito, dentro de todas los demás relatos sociales, materiales y personales del producto en sí. Esta aproximación (1), le otorga una textura propia al estudio de la obra plástica y visual – es decir, que la obra de arte ya no se define por medio de su estatus iconológico de imagen u objeto artístico – del artista y su recepción por parte del espectador – sino a través de su propia historia de degradaciones y variaciones – y (2), entiende implícitamente lo textual como los estudios visuales se aproximan a la imagen: como una superficie que se despega de su objeto matriz – la literatura -- y cuya superficie material y metodológica es adaptable a múltiples formalizaciones de la cultura, no necesariamente próximas al ámbito de la palabra escrita:

“if one considers that textual criticism is, in the abstract, a discipline that studies the variation, the change, and the transience of culturally encoded sign systems, it seems a little surprising that it has not had the sort of influence on other genres of the arts it has had on literature” (Grigely 1995:52)

La idea de Grigely no sólo entronca con la propia idea de Barthes , la de la crítica como una ciencia de las variaciones<sup>464</sup>, sino que también parece conjugarse con las ciencias diagonales de Caillois, o mejor aún, con su idea de una ciencia de la impureza del arte. Recordemos que Caillois habla de la impureza del arte precisamente criticando esa huída de la pintura de su tiempo de lo literario; una crítica a deshacerse de las supuestas impurezas del mal llamado ‘tema’ pictórico u escultórico, y que de alguna forma “libra a la obra de arte de toda escoria ajena a su fin artístico exacto”<sup>465</sup> ¿Acaso no hay cierto retorno de esa liberación de lo literario, de lo escrito y del texto en la propuesta del *practice-based*? Así, bajo la propuesta de Grigely es el propio ejercicio de la crítica textual el que abre sus murallas disciplinares y nos recuerda que el “texto” no está definido por lo escrito tanto como por la trama, la textura y el tejido cultural en el que se inserta. El texto como guión teatral y

---

464 Ver apartado 6.1

465 Ver apartado 3.3

partitura contra la que se performa el sentido de cualquier producción de la cultura – no como palabra sino como “sólido flexible”, anomal y pliegue: lo textual como acción que teje no sólo el nivel de recepción semántica y estética sino que también coge textura en las formas de su edición, diseminación, deformación y reparación.

Grigely menciona en este punto los trabajos de Vinton Dearing (1959, *Manual of Textual Analysis*) y de Sir Walter Greg, (1927, *Calculus of Variants*), como precedentes de una aproximación a la idea de documentar la “diferencia y variación” por encima del género literario – aunque no de la forma escrita. Apoyándose en ellos, y salvando sus pretensiones más positivistas, para Grigely la crítica textual no se centra únicamente en “la edición, las ediciones y las variaciones (aunque si estaría atravesada metodológicamente por ellas)” sino que se centra en la adquisición de una “conciencia textual” que dibuja un escenario menos práctico o eficiente (Grigely 1995:53). Un escenario en el que los contenidos no se aclaran o explican, tanto como se despierta una forma crítica, un saber formal de como se hacen inteligibles.

La alteridad textual no sería tampoco ajena a ese parentesco entre libro y espacio expositivo como formas de mediación insignificantes, dadas por hecho como hemos visto en los apartados anteriores. Aquellos códigos que no sólo pasan desapercibidos sino que políticamente se defienden y se perciben como contenedores naturales, a veces hasta alternativos y resistentes<sup>466</sup>, construyendo el efecto de realidad del conocimiento en arte y resultando verosímiles por habituales, por acomodaticias:

“Just as literature involves the “space” of books [...] the space of art involves galleries, museums, and both public and private sites, all of which contribute to configuring and reconfiguring what we too-easily and misleadingly call “the text itself” (Grigely 1995:53)

El interés de Grigely estaría entonces en la manera en que esos espacios de distribución son a su vez diseminados y performados, puestos en común. Un interés que curiosamente recupera la importancia de actividades tan denostadas en el arte contemporáneo como son la restauración y la conservación, o la más polémica y reciente reubicación y resignificación curatorial – en verdad, un relato de la pérdida de control en la instalación, que conllevaría a su vez cierta alteración de la “dignidad” del arte (Larrañaga 2001:31)<sup>467</sup>. Esto no es nuevo, puesto que sabemos que “la instalación

466 En una entrevista reciente el comisario Manuel Segade afirmaba que la precarización e inestabilidad laboral del mundo del arte es en cierta forma un indicador positivo de que en el arte estamos trabajando desde nuevas subjetividades. Lo cierto, sin embargo es que las respuestas políticas desde el mundo del arte a menudo buscan recuperar subjetividades de lucah social idealizadas históricamente. <https://vimeo.com/52755021> (consultado 1-4-2015)

467 Podemos considerar la instalación como la forma estándar *de facto* del arte contemporáneo. J. Larrañaga nos recuerda su doble acepción: “Por un lado como instalación (la más usual), y por otro como investidura, tal y como se utilizaba el término invertir en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o alguien

siempre plantea un nuevo espacio en un espacio anterior” y que “la experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y los textos, constituye la propia obra” (Larrañaga 2001:55), es decir, que la ubicación de las imágenes del arte es un condicionante inescapable de su lectura. Y más importante aún, que la obra es siempre colectiva, pues no se instala sola ni en soledad con el autor sino con un conjunto *de factores*, agentes y arquitecturas.

Lo que aporta la propuesta de Grigely no es tanto el entender este tipo de acciones como algo consustancial al arte o a la historia de las imágenes, sino el pensarlas como formas análogas a los gestos editoriales que acompañan a un texto y a un libro. Como si se tratara de un trabalenguas o de una puesta en abismo, a lo que parece invitarnos la textualidad no es sólo que las obras y las imágenes se despeguen, se instalen y bailen, sino a pensar cómo sus medios están sujetos también a mediación. No ya cómo la obra se instala sino cómo las instalaciones instalan, “dignifican” o burlan al mito autorial u original surgido de su instalación. Las peticiones de “decoro” o actos de “censura” que acompañan a determinados encargos de arte público – como en España sucede con el llamado “rotondismo” – tienen para el autor “poco que ver con sus respectivos medios y mucho que ver con el proceso de traer dichos medios ante un público”(Grigely 1995:53).

Grigely viene a ejemplificar esta posición con casos como la agresión al pie del David de Miguel Ángel por parte de un turista, la restauración de la Capilla Sixtina, o la polémica entre Pollock y Greenberg a la hora de titular determinadas pinturas del pintor. Quizás el punto de inflexión de esta alteridad textual sucedería para Grigely a mediados de los años 80, con el caso de la reubicación del Tilted Arc de Richard Serra<sup>468</sup>: este evento le habría sugerido al autor que “la crítica textual no tendría por qué estar limitada a las transformaciones que afecten sólo a los textos literarios”, sino que podría servir como herramienta para entender todo tipo de “transformaciones” incluidas las relativas a los “textos culturales” de la pintura y la escultura (Grigely 1995:xi). Una herramienta de análisis que derivaría precisamente de la falta y la imposibilidad de conocer lo sucedido. Como si las alteraciones y variaciones transitorias, temporales, fueran la gramática generativa y gutural de lo mítico. En este sentido Grigely compara el caso del Tilted Arc de Serra con la escena de Andrei Rublev, de A. Tarkovsky, en la que la iglesia de la ciudad de Vladimir queda reducida a escombros, adquiriendo éstos mayor trascendencia – al ser el símbolo de la imposibilidad de apreciar el arte del artista – que el valor artístico de la iglesia en sí. Para Grigely,

“We cannot answer our desire for knowledge about the lost *iconostasis*, and it is this

---

en un momento muy especial” Josu Larrañaga, J. (2001:31)

468 La ubicación de la escultura es su plaza original dio pie a numerosas protestas que se quejaban de como impedía la circulación normal por la plaza, interrumpiendo el flujo de transeúntes, y teniendo que ser reubicada. Se trata de un ejemplo de manual en cuanto a arte público se refiere pues representa bien las dicotomías entre autoría, urbanidad y ciudadanía y en función de qué pesan unos sobre otros.



lack of knowledge that creates something more powerful: a myth. Serra is certainly a better-known artist because *Tilted Arc* is now, like the Church of Vladimir, a ruin. Marked by social upheaval and the vicissitudes of their time, the works incorporate history into their evolving status as both artworks and myths” (Grigely 1995:61)

El proceso, lo procesual de la obra de arte, abandona en la alteridad textual la exclusividad de la producción y nunca se da por acabado: se vuelve mítico o mejor, mitográfico. La intención autorial o la autoridad no se elimina, no deja de importarnos como quizás lo hace en la lectura barthesiana, si no que se difumina en la maraña más o menos accidental de versiones, en el misterio cual coral de sus variaciones. La intención del autor es una edición del texto importante, pero edición al fin y al cabo. Siguiendo la estela de McGann o G. Thomas Tanselle, la intención de la crítica textual no es desplazar al autor como fuente de autoridad y significado, sino “ubicar al autor en el continuum histórico” de esas variaciones (D.C. Greetham en McGann1992:xiii).

En otras palabras, el proceso del arte se climatiza<sup>469</sup> en tanto entra a formar parte de un flujo de temporalidades y ambientes – humedades, sequías, fuegos, humos, pero también estudios y catálogos – mucho más amplio que requiere de modelos de análisis, aunque a diferencia del clima no tengan que predecir nada sino postdecir su deformación. La distinción entre obra del arte y obra de la literatura es una distinción que dice tanto como tan poco pues “un código nos dice muy poco acerca de cómo será socialmente incorporado, y el acto de lectura con frecuencia viola y contradice todo tipo de distinciones basadas en el código”(Grigely 1991:64). En esa línea de hibridación, para Grigely la fotografía como un elemento del lenguaje documental – la “fotodocumentación” – sería paradójicamente un elemento crucial para el análisis textual del arte. Las vistas de *Tilted Arc* mostrando primero la instalación de la escultura, documentando el descontento, y registrando finalmente el hueco y la herida dejada en la plaza tras su reubicación. Las imágenes documentales de estas etapas son tan útiles “como el aparato textual tradicional pues nos permiten ver la interfaz del acto editorial: el acto creativo, el acto de intervención, el acto de borrado, y las tensiones inherentes a estos actos” (1991:64).

Philip Auslander (2010) ha recordado recientemente la idea de Gadamer de que “entender resulta ser un evento” (Gadamer en Auslander 2010:270). Esto significa que cuando escuchamos o atendemos a la copia de un original, inevitablemente se produce un evento que es nuevo, cuya aparente temporalidad histórica es sólo revelada a menudo por su propio efecto de realidad: cuando escuchamos música o leemos un texto no estamos pensando que estamos ante una grabación histórica

---

469 La analogía no es gratuita. El propio Grigely menciona que el estudio de Mostafavi y Leatherbrow sobre transitoriedad arquitectónica, *On weathering*, dice que “entropy caused by weathering tends to construct a finish that is not inherently good or bad, and sometimes it is both good and bad with respect to aesthetic and structural considerations”. (Grigely 1995:86)

del original sino que también esa reproducción es un evento en si sí mismo en el presente. De nuevo hablamos de una factografía asociada al arte pero que en rigor no puede ser defendido sólo exclusivamente del arte, sino también de un texto de análisis científico. “Gadamer argumenta que el objeto no alcanza “presencia plena” simplemente apareciendo como un original. Nosotros lo imbui-mos de presencia al entenderlo como contemporáneo, tanto si accedemos a él como un original o una reproducción” (Auslander 2010:304)<sup>470</sup>. Para Auslander, teórico de los media y lo performativo, esto significaría que el medio de una reproducción “se vuelve transparente” algo que ni los estudios intermediales ni los textuales aceptarían de ningún modo – al menos no críticamente hablando (Auslander 2010:303). Pero de nuevo esto se resuelve de la manera más sencilla; la transparencia del medio reproductivo, la idea de que cada reproducción es una versión material del texto o de la imagen, no supone un problema cuando entendemos que también el “original” está mediado; cuando pensamos que no hace falta ir de la obra al texto porque la obra es obra precisamente porque nace en el seno de un campo textual y editorial más amplio.

Tomando el testigo de Grigely, atravesado por las reflexiones documentales de Auslander, podríamos fijarnos por ejemplo en la propia Sala de Turbinas de la Tate Modern como un espacio y un medio que cuenta con agencia autorial y editorial propia – al margen de sus gestores o programadores. En esta sala las condiciones de exhibición salpican casi invariablemente con sucesos más o menos violentos a todos los proyectos expuestos, modificando indefectiblemente su recepción y mensaje. No en el sentido habitual de recepción y debate crítico, sino hasta el punto de que todo lo expuesto pasa a ser obra de la propia sala de turbinas: una suerte de poltergeist del medio artístico en el que casi siempre la obra ataca, daña o perjudica al viandante, como si el espacio de instalación mismo se animase y se cobrase cierto agenciamiento. Pensemos por ejemplo en como la instalación de Ai Wei Wei no acabaría con la mera recepción de la obra, con su catalogación y contextualización dentro del código “arte contemporáneo”, sino que continuaría en la consecuencia accidental, no prevista por el autor ni por la institución, que obligó a acordonar el perímetro por considerarse potencialmente nocivo el polvo resultante de la fricción entre las pipas de porcelana. Algo que sería extensible a prácticamente todos los casos desde la grieta de Doris Salcedo o la más reciente caja oscura de Mirosław Balka. Para Grigely lo sorprendente no es que este tipo de controversias tengan lugar, sino “el hecho de que sigan siendo sorprendentes” (Grigely 1995:6)<sup>471</sup>.

---

470 La frase original de Gadamer podría ser esta: “también nosotros entendemos los textos transmitidos sobre la base de expectativas de sentido que extraemos de nuestra propia relación precedente con el asunto.” (1993:363)

471 Si nos centramos en un caso bien reciente, la alteridad textual propuesta por Grigely estaría llamada a analizar en igualdad de condiciones la obra de la artista Inés Doujak y las consecuencias de la censura de la exposición por parte de Bartomeu Mari en Abril de 2015 – lo que se ha venido llamando “el caso MACBA”. Esto significaría que la labor del arte trasciende no ya a la obra ni al artista sino también sus códigos de recepción espacio-temporales, haciendo de la cadena de eventos un texto que es el que en verdad perdura – pues ¿a quien le importa ya el tema de la exposición o de la obra en si, sino el tejido de complejidad que se desprende de todo el conjunto?.

Es en ese sentido que la “textualidad está menos relacionada con el medio de un trabajo que con las maneras o procesos en los que esa obra se disemina” (Grigely 1995:53). El gesto parece demasiado familiar, y recuerda tanto al célebre “mensaje” y “masaje” del medio de McLuhan que el diferencial parece casi inapreciable. Sin embargo lo cierto es que la propuesta concreta en el campo de las artes plásticas y visuales una idea de textualidad que puede ser abordada metodológicamente más allá de lo estrictamente interpretativo; en palabras del autor, “la crítica textual” ofrecería “a la teoría del arte una manera de conceptualizar el significado político y estético de la transitoriedad” (1995:xi-xii). Esto nos permite además darle una vuelta de tuerca a la reproductibilidad técnica benjaminiana pues el autor aduce que:

“[...] Benjamin had overlooked the importance of variation in the process of reproduction, and how variations are not necessarily visually discernable --- photographs get reprinted with changes produced by different exposures, papers, and chemical processes, to cite a simple example. Or to cite another: books are sometimes reprinted according to conditions related to their demand, and the demand itself is a product of complex social and economic conditions. The texts themselves rarely explicitly comment on these conditions, but they often retain, in one way or another, traces of them, sometimes in supposedly insignificant bibliographical details like dust jacket design<sup>472</sup> The notion that mechanical reproduction guarantees standardization is one of the myths of textual reproduction: it suggests uniformity that does not necessarily exist. Reproductive technologies are themselves endlessly diverse, and [...] ultimately reflect the vicissitudes of the human condition – precisely the “presence and space” that Benjamin felt they lacked. This is the fundamental lesson that bibliography and textual criticism have taught us in relation to printing technologies: that technology itself does not displace the effects of being human” (Grigely 1995:99)<sup>473</sup>

Sus palabras riman aquí con las de Broodthaers – y con las de la crítica institucional – cuando éste afirmaba que “la definición de la actividad artística ocurre, antes que nada, en el campo de la distribución” (Broodthaers en Price 2002). Una frase que no es sino una versión posterior de las máximas duchampianas que inspirarían al conceptual. Lo que diferencia sin embargo a la propuesta textual de la conceptual; del “as if”<sup>474</sup> de Martha Rosler; de la idea de artista como remixer, como DJ; es

---

472 Sobre esta cuestión ver Anexos de Producción Científica: “El conocimiento afectado” o también PELLO, F. C. (2011) “El conocimiento afectado” en *Re-visiones #1* <http://www.re-visiones.net/spip.php?article19> (consultado 1-3-15)

473 Grigely se distanciaria aquí de los agenciamientos posthumanistas. La pregunta aquí es si su propuesta es capaz de dialogar con la idea de Caillois de que es la imaginación la que paradójicamente se aliena de lo humano para posarse sobre la materia – y por extensión cabe suponer que en el concepto de texto o tejido cultural.

474 “where the Conceptual work cloaks itself in other disciplines (philosophy being the most notorious example)” (Rosler en Price 2002)

también lo que lo asemeja a sus pretensiones entre el arte y el no-arte, lo hábil y lo in-hábil. Es decir, nos brinda la posibilidad de convertir lo medial, lo contingente editorial, en un hacer no sólo del arte sino del conocimiento; el parecer ser la cosa a conocer; la mimetización del texto con las condiciones de la obra. Si para Price (2002) son las palabras de Sarat Maharaj las que mejor responden a la pregunta de Duchamp de si podemos hacer obras que no sean “del arte”<sup>475</sup>, para nosotros es la alteridad textual del arte propuesta por Grigely la que permite articular una alteridad imaginaria del ámbito académico: una en la que los textos no sean exclusividad “del lenguaje” sino textura de sus soportes instalados y de sus medios de distribución. Esta forma de pensar la diseminación como una gran “dispersión” de medios le permite a Price sugerir “un arte que no siga la senda de, por ejemplo, la teología, en la que poca gente llega a saber que hay artistas haciendo un trabajo importante”, sino un arte que lleva la máxima conceptual del arte como-si-fuera-otra-cosa hasta sus límites (Price 2002). De igual forma, podemos apoyarnos en esta idea conceptual de un arte mimético – diagonal y paranoico en su sentido surrealista – para pensar en un modelo de conocimiento que se mimetice y que se ponga una gran capa tejida con la gramática de aquello que pretende conocer.

En el actual contexto mediático la idea de la dispersión nos interpela a pensar en una práctica que cada vez más consiste sólo en lo editorial, en el montaje o en la instalación: “the task becomes one of packaging, producing, reframing, and distributing” (Price 2002). Sin embargo, esto es a su vez un modelo de producción de “contexto social” que parece acarrear la marca de nacimiento utópica de lo artístico; su necesidad política de transformación, de soluciones sociales finales: “An entire artistic program could be centered on the re-release of obsolete cultural artifacts, with or without modifications, regardless of intellectual property laws (2002)”. El autor no es ajeno a esto y resuelve la aporía reconociendo que el impulso artístico siempre ha sido “fútilmente” utópico:

“The last hundred years of work indicate that it’s demonstrably impossible to destroy or dematerialize Art, which, like it or not, can only gradually expand, voraciously synthesizing every aspect of life. Meanwhile, we can take up the redemptive circulation of allegory through design, obsolete forms and historical moments, genre and the vernacular, the social memory woven into popular culture: a private, secular, and profane consumption of media. Production, after all, is the excretory phase in a process of appropriation.” (Price 2002)

Esta idea de que la producción es el subproducto escatológico del apropiacionismo, del consumo hipermedial, no está reñido con el modelo textual de Grigely, para quien, “cortar y pegar palabras,

---

475 Maharaj ha visto la pregunta como “a marker for ways we might be able to engage with works, events, spasms, ructions that don’t look like art and don’t count as art, but are somehow electric, energy nodes, attractors, transmitters, conductors of new thinking, new subjectivity and action that visual artwork in the traditional sense is not able to articulate.” (Maharaj en Price)

cortar y pegar píxeles, cortar y pegar genes” es prueba de nuestra “cultura del cortar y pegar”; “del injerto”; “del trasplante y la recombinación” (Grigely 2002:80). Estas analogías y metáforas biológicas – que conjugan tan bien con el “Arte en la era biopolítica” de Boris Groys (2002) – son hoy inevitablemente *cyborg* – como planteara D. Haraway (*A Cyborg Manifesto*, 1991). La pregunta en nuestro caso sería si podemos además pensar en ampliar esa humedad de cables lingüísticos a una forma de conocimiento que sea en efecto un collage referencial; más aún, preguntarnos si no será ya la forma de conocimiento occidental una continua re-edición y remix, que en su redundancia consigue, como dice Bhabha, introducir la novedad en el mundo por medio de lo extranjero, de lo accidental, de lo in-disciplinado, lo amateur o lo imprevisto en el programa de investigación científica. ¿Es en verdad tan peligroso, tan imposible, distinguir y evaluar un buen “corta y pega” como estándar académico? ¿Podemos escribir en verdad desde el montaje? ¿Escribir sin escribir palabra?

La alteridad textual también abunda en lo impuro, en lo menor, en los descartes de la historia de la obra, la rhopografía, los pentimenti. Para Grigely los estudios críticos más útiles pueden perfectamente estar basados en fuentes de procedimiento dudoso, “papers fétidos, reimpresiones baratas, libros condensados, etc.”; “en lugar de desvelar esos textos, podemos considerar su importancia en la cadena bibliográfica de la obra [...] La crítica textual y la bibliografía podrían entonces ser redefinidas como disciplinas que estudian las manifestaciones de la diferencia en los textos culturales, donde “diferencia” no presupone un sistema de valores” (Grigely 1995:48).

Paradójicamente esta atención a los cambios materiales de una determinada obra tendrían el efecto opuesto al que parecería deducirse de algo tangible: la supervivencia de un “texto cultural”, entendido este como el continuo en el que se inserta toda obra, está asegurada incluso en el caso de que sus copias materiales queden destruidas. Este desplazamiento antitético es posible en tanto que “el texto material siempre se encuentra en un estado de cambio” mientras que el texto inmaterial se encuentra en la memoria, a menudo, aunque impreciso, según Grigely mucho más estable en su imprecisión (Grigely 1995:67). Aunque “la crítica textual trabaja tradicionalmente con hechos materiales, está siempre buscando un texto inmaterial o un texto arquetípico que puede de hecho no haber existido nunca” (1995: 64). En lugar de ser un problema es su mayor virtud como marco de trabajo pues “registra la importancia del texto inmaterial” (1995: 64); “la historia es en gran parte una interpretación de lo que está ausente, incluso de pinturas ausentes [...] el reto no es tanto la reconstrucción de las obras ausentes como reflexionar sobre su ausencia” (67).

“Works of art wil continue to be subject to new intentions, conflicting intentions, and unintentional changes, and all this activity is something that reinforces cultural dynamism by taking us closer, not to symbols of culture, but culture itself” (1995:80)



### 9.3 Capítulo III. Imágenes textuales de lo anecdótico.

Para comunicarse con Joseph Grigely cuando éste no está con su mujer, la artista y educadora Amy Valdvogel, o tiene un intérprete cerca, es necesario coger un bloc de notas y escribir. Eso obliga al hablante a un ejercicio de síntesis supremo; en cierto modo le pone a él en el lugar del mudo y a Grigely, quien no puede oír pero sí hablar, en una posición de ventaja ya que él sí puede extenderse en sus respuestas de manera indefinida.

Este tipo de situación es la que espoleó la carrera artística de Grigely durante los años 90 y la que aún continua dando soporte conceptual a sus nuevas preocupaciones. En este apartado se han dispuesto algunas de las notas que yo tuve que escribir para comunicarme con el autor durante mi estancia en Chicago. En ellas no sólo aparecen imágenes del texto, de la investigación, sino también imágenes y retratos del investigador, de su situación de su tiempo, de su mundo. No son diferentes del flashazo fotográfico y sin embargo son escritos, imágenes de textos, que con-fabulan como viñetas para contar una historia no lineal de una pequeña parte de la investigación.

De nuevo insistiremos que las conclusiones derivadas de lo específico del caso no nos interesan tanto como la generales aplicables a toda tesis en humanidades. Así, si bien resulta más evidente, no hace falta investigar sobre un autor mudo o crítico textual para saber que este tipo de imágenes del texto, mensajes, comentarios, pensamientos fugaces, están presentes en toda tesis, *paper* o artículo de investigación. La nota al pie es probablemente su recurso más evidente, pero, como nos sucede también en este caso, a menudo la nota no es suficiente.

This month  
I will  
write  
I have to  
send you  
the material  
text of  
my previous show

Genette - "paratext."  
Architect - "paraline  
drawing"  
↙  
axanometric  
drawing.  
JG. → "paritext"

**7379**  
**KALCO LAUNDRY**  
dba LAVATODO  
2320 CHICAGO RD.  
708-755-0923

dba THERESA'S LAUNDRY      dba ASHLAND WASH  
1007 W. 31st ST      715 N. ASHLAND  
773-843-2823      312-829-6609

DATE 04-24-14

NAME CARLOS

ADDRESS/  
PHONE \_\_\_\_\_

	MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
PANTS							
SUITS							
COATS							
SHIRTS							
JACKETS							
BELTS/TIES							
DRESSES							
SKIRTS							
SWEATERS							
LAUNDRY							
# OF IBS.							
SPECIAL INST.							
TOTAL							

You know about  
'Mutos Liber'??  
Alchemy 'manual'  
Edgerton  
only Harold. fono  
pictures/emblems'  
fiction  
My documentary and  
hybrid between

Yona Friedman

&

Jean-Baptiste Decavèle

from 4 December

my text on the  
'parataxis' show  
talks nothing  
about the  
artists or  
artworks -

Maclean 705

On Michael Asher

SPECIAL N6537. A83 A4

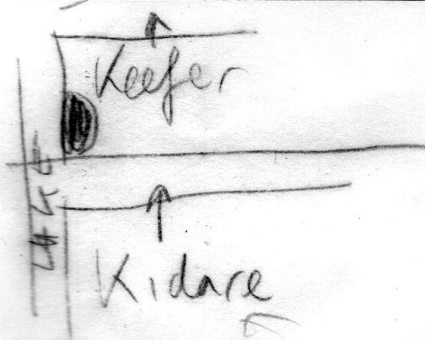
✓ N6494.1565 I57 2009

~~4:01/N6537. A8 R675 2002~~

~~A3331. C23 H356 2012~~

I like scan  
cause it makes  
contact  
they make  
everything

All the notes  
are in there?  
production  
still



Miyako Ito

name : library

pass : mar 1901!

hyper objects at De Paul  
library.

I have  
english  
version

gallery?

why tie <sup>the</sup> to  
translucent <sup>9-11</sup> 6  
5 10 5 10 5 10 5  
2 W O E E

We also decided  
to use it  
as a break -  
we've already  
been together  
for 8 years

I was taking  
pictures at  
Flamingo's last  
week in S.D.  
zoo, scratching  
themselves



∞

'cause I was  
wondering how  
they did the  
huge fake  
rocks at the  
zoo

Is it your  
professor at  
Oxford?

You mention a  
deaf poet/writer  
in one interview

Introduction to Textual  
Materialism - Bill Brown

PMLA: Publications of the Modern  
Language Association. Vol. 125  
No 1. (Jan 2010) pp. 24-28

Student  
\$10

Thu  
05.15.14

05/15/14 3:00 PM

Trx#: 692080 RHERRON FRONTDESK4

4000330001361383

✓ Klein (interdisciplinarity)  
P. BD255 .K54 1990

✓ Schaffer (analogical)  
✓ PN98 .S46 S285

✓ Riding (anarchism)  
PS3519 .A363 A7 2001

GF51 .P325 (p. 159)  
X Rappaport

Ethnology Journal

GN1 .E86 (1967) p. 22

(Periodicals / 2nd floor)

# 6: (17-30) pp.

GN671 .N5

✓✓ (Coral gardens  
(or at least dia))

AT ROOSEVELT and

Harold Washington Library.

(Also look for Vol 125. No 4 2010)

(Rewriting "Moby-Dick"; BRYANT John)



1. 165-182

2. PN771. F68 (Narrating  
Postmodern)

~~3. M. Vaughn Cage~~

3. # M. Vaughn-James  
'The Cage' PZ4.V39 Cag

there's no

research at

SAIC?

faculty - level?

you taught at  
Michigan before  
right?

Art?

has it got to  
~~the~~ do with  
the fact of being  
a 'school'?



School of the Art Institute  
of Chicago

Ira Livingston

36 South Wabash Avenue, 12th floor, Chicago, IL 60603  
1.800.232-7242 • [admiss@saic.edu](mailto:admiss@saic.edu) • 312.629-6100  
[www.saic.edu](http://www.saic.edu)

**NEW  
235 BOWERY  
NEW YORK NY  
10002 USA  
MUSEUM**

233110272173

This is a reloadable cash card to be used only for copying and printing in selected University areas. Do not bend this card or expose it to magnetic fields. Roosevelt University is not responsible for lost cards. Value applied to this card is non-refundable.

**UIC** OFFICE OF THE VICE CHANCELLOR  
FOR STUDENT AFFAIRS  
*Engaging students for success, from orientation through graduation.*

CARD# 6397 681086820 011

*This card is subject to University policies.*

the fact that  
I don't have  
space doesn't mean  
I won't take them!

Maclean 705

Why print?

from 14 March

Fran Betters

~~Any catalogue?~~

~~When does SAIC  
start again?~~

What are the  
chances of working  
at SAIC - are  
they hiring foreign  
hers?

The rock is yours?  
How is it  
modelled?

Ryan Gander

from 17 February

My friend at  
UCSD was telling  
me about the  
VISA hassle - not  
worth the trouble

Maclean 705

Name \ Destination:  
PELLO FERNANDEZ

VISITOR  
04/01/2014

SAIC  
MACLEAN



**IBERIA** 

TARJETA DE EMBARQUE (Boarding Pass)

Nombre/Name  
**FERNANDEZPELLO/CAR**

De/From  
**MADRID**  **MAD**  
**CHICAGO IL** **ORD**

**IBERIA LINEAS AEREAS**

Vuelo/Flight, Clase/Class, Fecha/Date Salida/Time  
**IB 6275 0 27MAR11:50**

Puerta/Gate, Embarque/Boarding Asiento/Seat  

<b>U70</b>	<b>11:10</b>	<b>42H</b>	<b>NO</b>
------------	--------------	------------	-----------

Equipaje/Baggage  **216** Etiqueta/Tag Number

**MAD-TERMINAL 4S**   
**ETKT 075 2355904232**

I was thinking of designing a dust - jacket for every library I visited.

How many days in Germany?

# 7453

## KALCO LAUNDRY

**dba LAVATODO**  
2320 CHICAGO RD.  
**708-755-0923**

---

**dba THERESA'S LAUNDRY**      **dba ASHLAND WASH**  
1007 W. 31st. ST                  715 N. ASHLAND  
**773-843-2823**                    **312-829-6609**

DATE 05-08-14

NAME Carlos

ADDRESS/  
PHONE \_\_\_\_\_

MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
PANTS						
SUITS						
COATS						
SHIRTS						
JACKETS						
BELTS/TIES						
DRESSES						
SKIRTS						
SWEATERS						
<b>LAUNDRY</b>						
# OF IBS.						
SPECIAL INST.						
					<b>TOTAL</b>	

"The Absence of Work"  
Rachel Haidt  
MIT Press

#### 9.4 Capítulo IV. Prótesis y paratexto.

En este capítulo hemos tratado de poner en relación las ideas de prótesis de exposición y la idea de paracrítico o paratexto -- aquel texto que esta al lado de algo para explicarlo. Grigely ha estado en los últimos años trabajando sobre este concepto en relación a su práctica artística que se basa en cierta medida sobre las obras de G. Genette e Ihab Hassan -- considerado el responsable de desarrollar el término postmodernismo en relación a la literatura (Jones 2015) .

Surge aquí un pequeño hallazgo al acudir al libro de Hassan: en las guardas de la edición original -- publicada cuando Grigely apenas se estaba doctorando en Oxford -- aparece una anotación manuscrita escaneada, típica de un borrador, en el que se define el concepto de “paracrítica”. La nota no sólo es interesante como documento sino que guarda un parecido estético notable con la propia práctica posterior de Grigely, suscitando quizás la ilusión o ficción de un origen histórico inexistente. En concreto, la nota de Hassan es casi idéntica a otra de Grigely en la que defiende la centralidad del detalle e ironiza con la idea de que sea este el punto central de un tema dado. Volvemos pues aquí a recordar el efecto de realidad de Barthes, pero no como una demostración de la realidad sino al contrario, como la piedra de toque de su delicado edificio ficcional.

Haya o no una relación de causalidad histórico-personal entre una nota y la otra -- cosa que desconocemos -- lo cierto es que el motaje de imágenes textuales nos permite traducir mucho más que el contenido, sino también la forma en la que yo mismo he encontrado y experimentado tales hallazgos especulativos. Como dice la nota de Hassan (en la pag.344) se “ROMPEN LOS ESPEJOS”.



Dear Zak and Hans Ulrich,

This morning, while re-reading my edits and corrections to the interview—like the one where I said “vacuum” but the transcript said “bathroom”—it occurred to me that the opportunities for error and misunderstanding in what we did are so much more vast than in normal interviews. Some of this added chaos comes from me misunderstanding the sign language interpreter (or the interpreter misunderstanding HUO & Zak)—there are so many moving parts to our exchange:

HUO & Zak  
to interpreter  
to Joseph  
to tape recorder  
to transcriber & text  
to Joseph  
to copy editor  
to reader

So there are so many places where the interview can trip up. It's a wonder human beings can still understand each other!

All best,  
Joseph



as Image.

Language

memories of sounds.

[laughter]

TV

TV

Schllllliittzzz,  
[sung, laughter]

language is

### *In Conversation*

isomorphic, it has iterability. You can keep repeating it; visual images don't have that kind of iterability —they don't have isomorphism like language does.

We can't repeat  
a visual image in our brains because there is no  
code to represent it.

Oliver Sacks  
tried to describe a condition called cortical blindness where the brain actually forgets what it's like to see — you can't imagine images anymore.

a visual image

We repeat

Earworms are when you get a little tune in your brain and you can't get rid of it, and we all get that. But I have to tell you, having something like the theme song from Gilligan's Island playing in your head for forty-two years is a lot worse than an earworm! *[laughter]*

Hans Ulrich,  
tyranny of contemporary exhibitions

*White Noise* (2000),

Grigely's largest conversation to date registers a decade-long cacophony of others' voices, referring to the most silent of all pictorial manifestations: the white monochrome.  
—Adriano Pedrosa

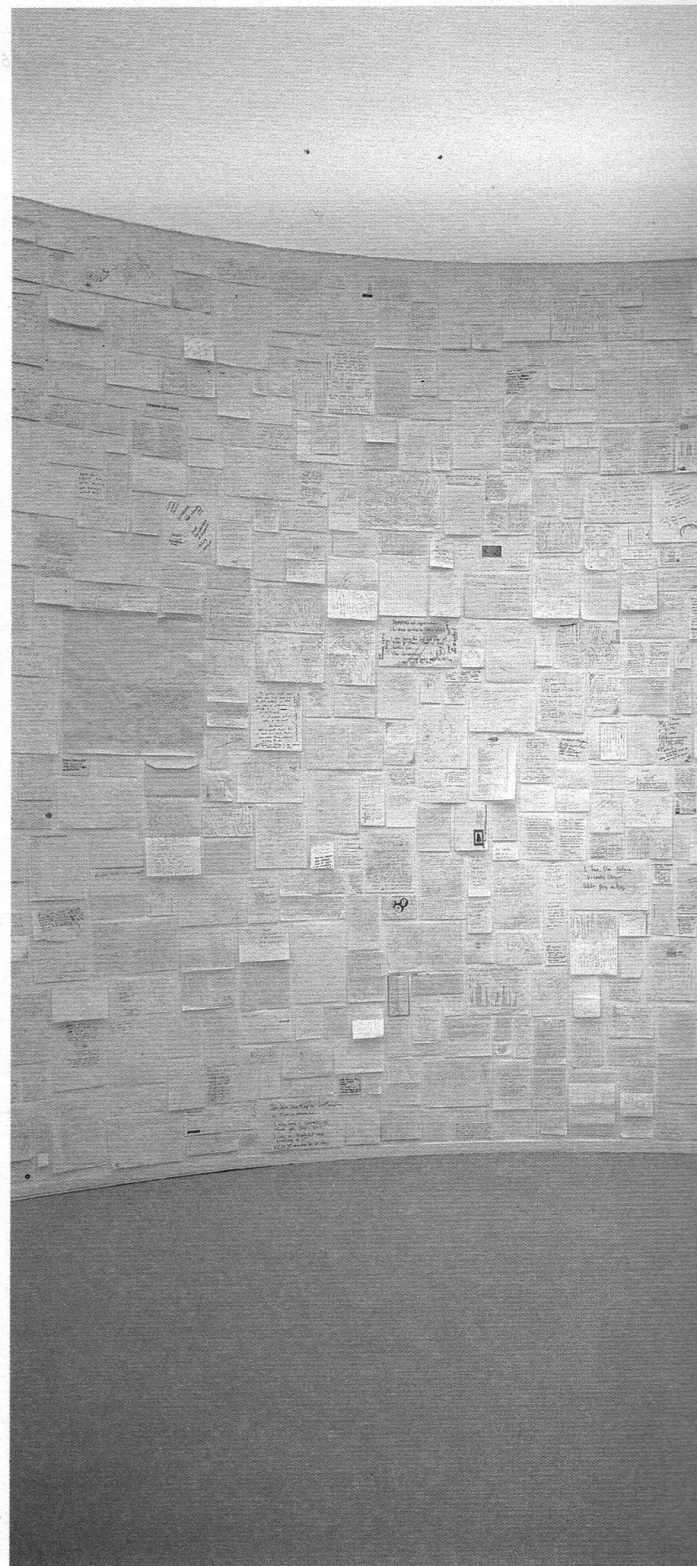
(1) *White Noise*, 2000, ink, pencil, and mixed media on paper, pins, dimensions variable, installation at Musée d'art moderne de la ville de Paris

(2)

(3)

(4)

(1)





"detail" instead  
of what was  
cropped out? That  
would be an  
interesting turn;  
the thing that  
remains - the  
main  
subject is a  
"detail" >

of  
>  
~~the~~  
~~chapel~~

the  
chapel

getting  
there in  
8'm

And I think



*Some Stories Various Questions*

Exhibitions sometimes have a bad habit of saying too much, and the labels and captions and wall texts

turn off the sound

how ambiguous the body is when it doesn't have words to sustain it.

Josef Albers astutely remarked that you cannot put one color beside another without also changing both. This is also true for verbal narratives: you cannot put one word beside another without also changing both. This is how relational grammar operates, and how relational practices involve not just the semantics of language, but more generally, formal relations.

Albers said you couldn't put one color beside another without affecting both? It's like that with words, too—one comment affects the next comment, so the narrative flow from one paper to the next is usually quite considered rather than arbitrary.

**JG:**

The Saussurean tradition holds that language is what we speak, whether we speak with our mouths or our hands—it's immaterial, and most linguists today would agree with this. Writing isn't language—it's a material representation of language. But imagine if this materialization happened in a different way. Imagine if every word we spoke became palpable and dropped from our lips as we spoke.

"To let understanding stop at what cannot be understood is a high attainment. Those who cannot do it will be destroyed on the lathe of heaven."

## IX. CODA

I am not concerned here with the old Gnostic religions, their theories of creation and apocalypse, their dualisms and demiurges,

I am concerned, however, with a new sense of the im-mediacy of Mind, of complete gnosis or knowledge. This sense implies a vast, new role of Consciousness in the universe. The role was vaguely pre-figured by the ancient Gnostics, authors of a passionate subjectivity.

But the New Gnosticism does not rest only on mystical experiences or mythical archetypes; it insinuates itself into postmodern literature; and it appears as a condition of our science, of our technology. The New Gnosticism, in fact, presupposes convergences that are silently altering the definitions of culture.

paracriticism: an attempt to recover the art of  
 multi-vocation. Not the text and its letters but metaphors  
 thereof. Not a form strictly imposed but the tentativeness  
between one form & another. (transience)  
 In old dreams - the testament of our broken lives -  
 begin our new responsibilities. SHATTER THE  
 MIRRORS.

\* Sorprendentemente la imagen no es de Grigely sino que pertenece a la guarda inicial de los *Paracritisms* (1984) de I. Hassan. (1984 es el año en el Grigely se doctora en Oxford). La constante del trabajo de Grigely es la transitoriedad -- *transience* -- pero sobre todo, la anotación al margen y el pedazo de papel anotado. El hallazgo de esta nota se llevó a cabo después de la estancia con Grigely pero la duda obliga: ¿puede que Grigely estuviera influido consciente o inconscientemente por esta introducción al libro de Hassan? Sin duda, Grigely explica que él ya usaba el método de conversación en papel en los años 80, pero, sabiendo que es conocedor de la obra de Hassan esta imagen textual introductoria podría haber sido influyente en su posterior desarrollo artístico.



## 9.5 Capítulo V. Cuerpos editoriales, mutaciones y humedades del texto.

En este capítulo se montan determinados pasajes de la obra de Grigely en los que el texto y el libro aparecen definidos como cuerpos editoriales monstruosos. La intención aquí, a partir de una para-lectura de los contenidos junto a las anotaciones del investigador, es pensar en como toda investigación participa de esa imagen de lo monstruoso. La parábola del doctor Frankenstein sería entonces aplicable a toda producción de conocimiento que trata de reunir retazos, órganos, prótesis y extremidades de diferentes ámbitos para componer un cuerpo de conocimiento coherente: o lo que llamamos habitualmente una “tesis”.

Para los críticos textuales el eclecticismo fue durante mucho tiempo un dolor de cabeza; un obstáculo para alcanzar la meta ideal de la intención “autorial” o del autor. Después, tiempo más tarde, se convertiría en una ventaja, en la prueba misma de la transitoriedad de la cultura, en la contingencia de sus textos. Al hacer esto se compuso un nuevo cuerpo crítico y teórico, un nuevo monstruo, necesario entonces pero que hoy quizás esté algo más mayor y agotado. A pesar de que seamos herederos de las diversas crisis de la representación autorial y de la realidad burguesa, hemos de reconocer que los tics de realidad no han desaparecido tanto como se han trasladado a las funciones de la crítica.

Que “la crítica no sea la verdad”, como anunciara Barthes se ha convertido en una nueva verdad que sólo es modulable en el camuflaje de esa crítica con cierto retorno a la fuente. No tanto para rescatar los poderes de “lo original”, por fortuna, sino para revelar en la idea de lectura, de interpretación, del rigor contextual que se le exige a la academia, esas nuevas versiones de un “original” contra el que rebelarse. No se trata tanto de reclamar una performatividad para el cuerpo humano como reclamar la idea de “cuerpo” en cada objeto y producto que no son sino cuerpo de lo post-humano.

Joseph Grigely

## Editing Bodies

we →  
THESE  
COMPA  
RABLE  
TO THE  
BAROM  
ETER?

Just above the Milky Way bars, right be-  
side the *Star*, I saw something that was more than just a tabloid: it was  
*Weekly World News* (fig. 1). The cover story was about a horse born with a  
human face. His name was Mannie. "Alive and kicking," as *Weekly World*  
*News* reported. But Mannie is clearly no mere horse. As the story goes, he  
owes his existence to one Dr. Peter de Vries, a Dutch geneticist who added  
human genes to the fertilized egg of a horse and implanted the egg in the  
womb of a mare.<sup>1</sup> Mannie is thus an edited body; more specifically, an eclec-  
tic postmodern body.

a perfectly imperfect body.

Mannie's presence is a tri-  
umph of agency. He is neither high culture nor low culture, but a force that  
subsumes conventionalized categories—



He is real not as a colt is real, but real as a textual body is real, appearing, as he does, on the cover of Weekly World News. Mannie is a threshold creature: his actualization as a textual body puts into a concrete form some of the most pressing issues facing body critics and textual critics today. If I had it my way, little plastic replicas of Mannie would be on the desks of textual critics and body critics alike—Jerome McGann would get one; so would G. Thomas Tanselle, and Donna Haraway, and Ira Livingston.



My approach to this question involves the peregrinations of moving among a series of vignettes that constitute a virtual exhibition. There are visual displays interwoven with a fairly discursive assemblage of commentaries and detours in what amounts to a heurctic essay (the phrase belongs to Gregory Ulmer<sup>4</sup>) in its intermixing of art and theory. The art, however, is not quite the art I had originally intended—or even the form I had intended. The University of Wisconsin Press—financially constrained as most university presses are—insisted that the color images be printed in black and white. The small page size dictated a layout more linear than discursive. Some images that were originally part of this essay in its format as a lecture are not printed here because I was unable to obtain permission to reproduce them.

again  
product,  
on condi-  
tions we  
both in  
significant  
performs  
of reality

+ the justification of not signifying

is to undo the previous millennium's effort to taxonomize the world and its inhabitants into neat categories and divisions—to emphasize not the ontological “purity” of the categories themselves but rather their nature as indivisible and sometimes undefinable confluences; the perfect synecdoche is the Siamese twins, the product of a single egg that will not divide into two distinct bodies.

The issue of mutations is significant here—not in a biological sense, but in an etymological sense that emphasizes changed and changing states. Siamese twins, jackalopes, wolpertingers, professors of interdisciplinary studies. Technoscience. Postmodernism and the posthumanities. As Barbara Stafford said of Enlightenment monsters, these creations resist the collapse into simplicity.<sup>13</sup> Facing, as we do, the confluences of history, etiology, and etymology, and seeking, as we also do, to filiate bodies into some kind of visual and hence tangible tree of life, we have the complex task of trying to see the ostensibly unseeable.

It was not really a coincidence that I discovered Mannie on the day that the barcode reader broke down at Waldbaum's—it would have happened anyway.

"Monsters are things that appear outside the course of Nature."<sup>20</sup> But nature is today no longer merely "Nature"; and Mannie, being a conflation of nature and technology, a conflation of the biological gene and the digital image, is both nature and not.

Ecology  
without  
nature-  
T. MORTON

And all this brings us, in a roundabout way, to the subject of taxidermy.



Figure 13. Advertisement from the MacWarehouse catalogue, February 1995.

Fucking is no longer the only way to make a baby. As Donna Haraway wrote in her "Cyborg Manifesto," we're all creatures in a postgender world, being not just bodies but theories, fabrications, and chimeras.<sup>23</sup> Our natural world is a world we once called artificial. It is the word 'natural' that now wears scare quotes: 'natural,' with its Edenlike mystique and untainted purity, represents a perpetual nostalgia for something that is and is not present.

TIMOTHY  
MO RTON

The letters "D.I.Y." once meant "Do it yourself." The letters "E.I.Y." now mean "Edit it yourself." The postmodern Prometheus does not work, like Madame J. W. Marshall, with clay and phenotypes, but rather with genes and genotypes.

TEXTUAL  
BIOLOGY (X)

What we have done with our postmodern cutting and pasting is create sutureless sutures. We do not even need a hyphen now to describe our new monstropomorphism. The posthumanities, like technoscience, are hyphenless constructions. The gap of the hyphen is too wide. And yet, we hyphenate—producing, as it were, an unceasing succession of unceasing bodies, all of which, in their vicissitudes, exemplify the multiple viability of posthumanity.<sup>25</sup>

Figure 15. Advertisement from *Science* (January 1993).

bodies, are extensions of the bodies that create them, and therein lies the mystery. Our natural world is no longer just a natural world, but a world that lives and breathes in the space between *The Origin of Species* and the *Weekly World News*.

Texts, as

#### Notes

- 1.
- 2.

again  
Morton's



Figure 6. Western jackalope (contemporary postcard).

about an eclectic body.

The word “eclectic” is from Greek *eklektikos*, which means “selective.” To choose, to select—and ultimately, to recombine. The eclectic body is, more than any other body, a body marked by authorship. Other bodies happen, but eclectic bodies happen because someone wants them to happen, and to happen in a certain way. The eclectic body draws attention not to itself but to the very desire that instigated its conception and brought it to existence. Dr. Frankenstein, Dr. De Vries, and Donald Reiman all created eclectic bodies—and all three, in their role as editors, cast themselves as creators of reconstituted bodies.

By its very nature, editing is a transgressive practice. Each time a text is emended or reprinted, it is altered in such a way as to construct a new textual body. What is ironic about this is that art cannot exist by any other means.

## 9.6 Capítulo VI. Epílogo. Pesca con mosca.

Durante mi estancia de investigación en la School of the Art Institute de Chicago tuve la oportunidad de comprobar y compartir la afición del autor por coleccionar. Grigely es ante todo un archivista, un acumulador metódico de cosas y un creador de constelaciones mundanas. Desde una colección ingente de obituarios y necrológicas hasta todo un archivo de folletos y parafernalia expositiva de Hans Ulrich Obrist – de quien es amigo –, pasando obviamente por su colección de más de 65.000 notas de conversaciones mantenidas con “los que oyen”<sup>476</sup>. Ante todo se trata de minucias, de marginalia, los restos de un mundo ignorado y detalles que al condensarse, al alcanzar un grado de saturación límite, comienzan como el moho a extruír sentido, más que a extraer, de lo que *a priori* no lo tenía. Instantes, que van conformando un alfabeto material, un ars combinatoria luliana, un lenguaje específico para cada archivo, que luego puede ser articulado en frases, paredes, catálogos, discursos.

De todas las colecciones del autor quizás la más interesante para nuestra indagación mimético-analógica entre el texto y la imagen sea la de relativa a las moscas de pesca. En este caso, más que un archivo, se trataría de una verdadera caja de herramientas que siguen en activo, pues se trata de una afición que no sólo tiene vigencia sino que parece ir a más conforme pasa el tiempo y se acerca su jubilación. Utensilios de los que hace uso todas las temporadas en sus frecuentes escapadas a la afueras de Chicago<sup>477</sup>. Aunque esta afición por siempre ha estado ahí, apenas ha aparecido citada recientemente en algunas entrevistas (Berry, Grigely, Hoffman 2007:25, Ulrich 2010:46) y expuesta – de manera indirecta – en una colectiva con su pareja – la también artista Amy Vogel – en *Alderman Exhibitions (Inside the Outside 2013)*.

Como hemos podido ver en nuestra particular bibliografía visual Grigely es mudo desde los 10 años. Sin hacer de esa condición un tema, si desde luego ha hecho de ello una metodología de trabajo que le permite deshacer códigos de normalidad en torno sobre todo al lenguaje. Uno de las maneras en las que esto se ha manifestado más recientemente en su trabajo ha sido por ejemplo con su interés por cómo se oye el sonido, por ejemplo, en los cuadros de Canaletto. Y cómo siempre aparece un animal, un perro, mirando a aquellos que parecen hablar en confidencia, un gesto que él también experimenta con su mascota cuando por ejemplo alguien llama a la puerta de alguien. El sonido, lo verbal, para Grigely es movimiento, es acción, es gesto y es algo que comparte precisamente con los animales. L. Louvel nos ha recordado de W. J. T. Mitchell que éste “opone el rápido acceso a las

---

476 Su primera exposición se tituló “Conversations with the hearing”. A día de hoy el archivo (primavera 2014) estaría parado y dado por concluido.

477 Durante el periodo de estancia – dos meses y medio (abril, mayo, junio) – Grigely debió realizar 2 o 3 v excursiones. Desde entonces recibo a menudo fotografías de sus sesiones de pesca en el correo. Especialmente durante las vacaciones de verano.



imágenes a la dificultad de la lectura, siendo las imágenes aquellos signos que compartimos con los animales y que están “naturalmente” adaptados a nuestros “sentidos” (Louvel 2011:41). Como en Godard, los gestos del perro hacia lo audible-incomprensible parecen encarnar mejor que nadie ese ambiguo “adiós al lenguaje” que es la lengua de la imagen<sup>478</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo que podría extraerse de la lectura inmediata de este tipo de afirmaciones, lo curioso es que para Grigely esa imaginación compartida con lo perruno, ese hacer visual de lo lingüístico, no está reñido con la idea de texto. Para el autor, atar moscas, prepararlas, no sólo le sirve para relajarse sino que es prácticamente “yoga para los dedos” (Grigely 2007:25). Algo que resulta interesante cuando pensamos que, aunque Grigely es sordo y no mudo – es decir que puede hablar aunque no se oiga – su lengua habitual en casa es la de signos<sup>479</sup>, lo cual implica, que el yoga para los dedos es también en parte un yoga del lenguaje.

Uno de los personajes más apreciados por Grigely en el mundo de la pesca con mosca sería Fran Betters – un tendero anónimo pero legendario, natural de las montañas de Adirondack, cerca del río Ausable en el norte del estado de New York, donde Grigely solía ir a pescar cuando vivía en la gran manzana. Betters, hoy ya fallecido, quizás no habría de ser tan buen pescador como era buen atador. Inventor de numerosos “patrones” – nombre que reciben los diferentes tipos de moscas – Betters habría dado con una forma de anudar moscas que no tendrían nada que ver con las habituales moscas que cuelgan de los estantes de las tiendas al uso. Por contra, las moscas de Fran son como bolas “chapuceras” de “pelo y piel”, más “parecidas a las bolas que escupe el gato de la familia” (Grigely 2004) que a un insecto jugoso y apetecible. De entre todas ellas destaca especialmente la que toma el nombre de “Haystack” o “Pajar”, cuya forma de bala de paja, no sólo sería extremadamente eficaz una vez en el río sino que pone en cuestión la propia lógica de la representación: la mosca no sólo es fea de solemnidad sino que es en verdad una edición y un cuerpo monstruoso en sí mismo al estar realizada con pelos de ciervo – en según qué zonas de especies en extinción. Y es que la pesca con mosca estaría basada como es lógico en la noción de similitud, de una mimesis que reconfigura el orden de lo natural para conseguir engañar a ese orden natural. Así “la mosca adecuada es aquella que se parece tanto a la natural que el pez parece preferirla a la real” (Carl Richards en Grigely 2004). Razón por la cual el tipo de “patrón” de mosca predominante en la caja de cualquier pescador tomo el nombre de “imitador” o “imitación”.

La razón por la cual las moscas de Betters serían tan interesantes sería precisamente por eso mismo: porque “no imitan a ningún insecto en particular”; porque “su vuelo es errático”; porque se mueve en todas direcciones “como si estuvieran borrachas” (Grigely 2004). Y es aquí donde la sabiduría

---

478 La figura del perro (su perra Roxy) atraviesa la última película del cineasta *Adiós al lenguaje* (J. L. Godard 2014) especialmente al final cuando dice a través de Wittgenstein que si el límite del lenguaje es el límite de mi mundo, despedir al lenguaje es despedirse también del mundo – mientras, se oyen los ladridos de un perro y el quejido del bebé.

479 No tengo bibliografía para corroborar esto salvo una serie de comidas en su casa durante la primavera de 2014.

popular de Betters parece coincidir con la mimesis negativa de Caillois: moscas como la “Haystack” o “The Usual” habrían perfeccionado un tipo de “patrón” que no sería el “imitador” sino el “atractor”<sup>480</sup> cuya función sería la de “atraer, sorprender – incluso irritar – a la trucha para que muerda”, llevándonos inevitablemente a pensar que la pesca con mosca no sólo consiste en crear “ilusiones representativas” como “imponer juegos psicológicos” para peces (Grigely). Esto explicaría que a menudo las moscas más bonitas, las más parecidas a los insectos, a las libélulas, generalmente las más realistas y más caras, no siempre sean las más adecuadas para la pesca. O como decía Fran, “están las que se atan para atrapar peces y están las que se atan para atrapar a los pescadores” (Fran en Grigely 2004)

El término que usa Grigely para describir el éxito de los “patrones” de Betters es precisamente “comportamiento”. No imitan la apariencia superficial de un determinado insecto tanto como imita su comportamiento, el hacer de un género más amplio: la manera de flotar sobre el agua, de posarse levemente sobre los pelos de ciervo. Cuando el pescador anuda el “patrón”, “declina ese comportamiento”, “lo invoca” (Grigely 2004) y lo descarga sobre el artefacto mimético: en cierto modo también se confunde con él, le imbuye de sus cualidades formales que no son sus cualidades visuales, en apariencia, sino sus formas de hacer, su comportamiento de anudador. Una diatriba representativa sobre la cual también ha escrito Mitchell en su *Picture Theory* (1994) cuando nos anima a “intentar poner una fotografía en un anzuelo y a ver cuántos peces pican” (Mitchell 1994:331)<sup>481</sup>. El problema de la imagen efectivamente no sería tanto el qué representa ni cómo lo representa sino cómo se mueve: “The problem with a photograph of a worm—and this is something even a fish can understand—is that it doesn’t move like a worm” (Grigely 2004).

Hasta aquí todo bien, pero ¿qué sucede cuando la metáfora se encarna? ¿cuando los opuestos se reúnen en lo imposible?. Grigely nos recuerda al respecto de los cebos-como-imagen que:

“As far-fetched as it may sound, photographs have in fact found their way onto fish hooks in recent years. A certain desirable feather from the neck of the Indian jungle cock is an imperative part of flies as diverse as a jassid (a terrestrial insect) and a “Grey Ghost” (a streamer pattern that imitates forage fish like smelt). The jungle cock “eye” is required by many other patterns, but the bird, driven close to extinction in its native habitat, has been

---

480 En inglés “attractor” (Grigely 2004)

481 Grigely cita también a Mitchell en este pasaje y añade al pie algo muy interesante: al parecer las fotografías ya habrían llegado a los anzuelos: “As far fetched as it may sound, photographs have in fact found their way onto fish hooks in recent years. A certain desirable feather from the neck of the Indian jungle cock is an imperative part of flies as diverse as a jassid (a terrestrial insect) and a “Grey Ghost” (a streamer pattern that imitates forage fish like smelt). The jungle cock “eye” is required by many other patterns, but the bird, driven close to extinction in its native habitat, has been illegal to import to the US for decades. To supply jungle cock imitations, photographic images are printed on strips of clear mylar, which can then be cut and tied in a pattern. Domestically bred jungle cock is now legal in both the UK and US, and though not prohibitively expensive, it has nos displace mylar jungle cock” (Grigely 2004)

illegal to import to the US for decades. To supply jungle cock imitations, photographic images are printed on strips of clear mylar, which can then be cut and tied in a pattern. Domestically bred jungle cock is now legal in both the UK and US and though not prohibitively expensive, it has not displaced mylar jungle cock” (Grigely 2004)

En estos casos ambas realidades, la performativa y la imaginaria son posibles: si uno pretende tener éxito en la pesca ha de seguir la máxima de que es el comportamiento de las moscas el que termina o convencer a la presa, pero ahora también puede hacer uso de la fidelidad de la representación fotográfica más literal para imitar determinada forma visual. Se consigue entonces que la imagen se comporte como aquello a lo que hace referencia; que la imagen también se mueva; que se colapso signifiante y significado en un único punto artificialmente insectoide.

Podemos pensar en los propios instantes textuales de Grigely en esa misma clave de sustitución críptica, de antidisplay mimético que confunde al referente con lo referenciado y nos devuelve a debates que parecían estar resueltos. Sus papeles, sus notas, sus restos de conversación, no solo son fotografías porque se comportan como fotografías en tanto se mueven, se archivan y se componen como instantes de una conversación; como polaroids textuales. También lo son hoy porque a menudo preferimos un mensaje de texto a una llamada; un comentario en el muro a un verse las caras. Porque nuestro disco duro – el equivalente al álbum de fotos contemporáneo – está tan lleno de imágenes textuales como de discursos visuales<sup>482</sup>. Incluso los mensajes de redes como twitter han ocupado el lugar que antes tenían las fotografías más indecorosas o desafortunadas: no sólo hoy alguien puede ser detenido, expulsado o forzado a dimitir por un comentario previo, rescatado del olvido, sino que los mensajes tienen un impacto sensible parejo al de las imágenes más escabrosas. La respuesta hacia ellos no es racional sino que apela a un *punctum* textual y mediático que nada tiene que envidiar al audiovisual, pues suple la ausencia de carne con el efecto de cercanía; el hecho de la inmediatez, de la telerealidad, de la cotidianidad del mensaje, de que es el personaje mismo quien lo ha escrito en la plataforma – todo lo invisible, lo inmaterial, es lo que lo hace más imagen real. De igual manera las pinturas de Grigely también son pintura cuando se comportan como pintura, como retratos colectivos, como género costumbrista. Pero al mismo tiempo sus conversational pieces tienen un punto de *reality show*, un verdadero *chat-roulette*<sup>483</sup> analógico<sup>484</sup>, en tanto que permiten una mirada voyeurística a la realidad más íntima y cotidiana de entidades desconocidas. Sus obras no son siempre las obras más “visuales” y sin embargo son intermitentemente pictóricas, encarnadas y tridimensionalmente complejas en su socialización mediática. ¿No

482 Pensemos en Photoshop no tanto como herramienta de manipulación sino como procesador de texto visual. Las funciones de recortar, pegar, niveles, y ajuste de color son parejas al cortar y pegar textual, al montaje editorial o al cambio tipográfico. Esto no sólo permite reescribir la visualidad en su propia gramática de montaje sino que también arroja análogas sombras y virtudes estéticas sobre la herramienta textual del académico.

483 *Chat Roulette* es un programa que permite “chatear” por vídeo al azar con personas desconocidas.

484 Uso aquí el término en el sentido coloquial de tecnología analógico por opuesta a lo digital.

comulga esto en cierto sentido con el principio de correspondencias “profundas”, menos evidentes, de las que hablaban las ciencias diagonales al mismo tiempo que da cabida a la promiscuidad más libertina de la imagen de los estudios visuales? ¿no hay en “el campo de la distribución”, en el efecto de realidad de la representación, una tensión entre la manipulación más superficial del lenguaje y la gramática inconmensurable del cuerpo?

La pregunta que emerge entonces es si esta mímesis de lo dispar, si este sistema de comportamiento cuyos efectos miméticos parecen aumentar conforme se reduce el grado de semejanza literal, es aplicable en reverso. Pensar la imagen, especialmente la imagen documental – la imagen biopolítica a la manera de Groys, como registro de otro hacer que siempre performa una nueva versión original de sí misma –, bajo el marco de la transitoriedad textual, al que no se parece pero con quien comparte forma de *hacer*. De ser así, esta forma sería común no por arte de magia sino porque somos nosotros quienes atamos sus patrones: quienes influimos en la manera en la que se comportan, imbuyéndolos de nuestro hacer – especialmente cuando queremos pescar a una con la otra. Una forma que antes que semiótica o hermenéutica es editorial y ecléctica: igual que la falsa mosca en el gancho del anzuelo que *hace de ser vivo* a partir de trozos de otros animales muertos, dispares, intraducibles entre sí – generalmente plumas de aves y pelo de caza –; igual que se *edita su cuerpo* insectoide con tiras iridiscentes de acrílico y cordones vistosos de plástico; también así atamos nuestros entrañables monstruitos visuales con retazos de los autores muertos, con pelos de texto, con iridiscencias de fotografía. A menudo lo hacemos por inercia, por compromiso por deber. Perdemos la conciencia de que el fin último de ese cebo es *performar*, dar forma, comportarse en coherencia sucia con el contenido. No engañar ni mentir como “atraer”, “seducir” “incluso irritar” al conocimiento que pretendemos pescar. El estanque de nuestro cebo, como el de los instantes textuales de Grigely, forma parte hoy del “neo-materialismo” de la *commodity* en el arte (Simon 2013): es parte de ese flujo paratáctico de hiperobjetos, hipertextos, hipervisualidades que son mercancía material pero intangible; de su distribución, de su flotar encima de la gramática del display y del anti-display. El lugar a donde nos lleva es al de una alteridad de lo mimético, ese principio de la magia simpática restituido a lo tecnológico, desprovisto de todo contenido teológico y que es cómo en su día creamos las palabras; como constelaciones planas sobre una profundidad insondable.

Benjamin (1933, 2001) también detectó esto en su día – curiosamente un año antes de que Caillois publicara sus propias disquisiciones miméticas sobre la mantis y la psicastenia en 1934<sup>485</sup>. Si bien su concepto de lo mimético no es idéntico al del mitógrafo francés, ambos están interesados en abordar esta idea de “lo semejante” desde una perspectiva menos superficial y literal<sup>486</sup>, más próxi-

485 La cercanía en este aspecto no es nada extraña. Para ver las relaciones entre Benjamin los surrealsitas y el *Col-lege de Sociologie* ver Hollier (1982) y Clifford (1988)

486 “La penetración en los dominios de lo «semejante» tiene una importancia fundamental para el esclarecimiento de amplios sectores del conocimiento oculto. El premio no será tanto el hallazgo de afinidades, como la reproducción de

ma a esa gramática de lo insondable que aparece en Caillois y que en Benjamin parece emerger de lo astrológico intemporal:

“Cabe entonces preguntarse si se trata de la agonía de la facultad mimética o si tuvo lugar una transformación. Y la dirección a la que apunta dicha transformación podría, aunque indirectamente, deducirse de la astrología. Una vez dedicados a la investigación de las antiguas tradiciones, debemos tomar en cuenta qué configuraciones manifiestas de objetos de carácter mimético han subsistido ahí donde nosotros somos ya incapaces siquiera de intuirlos. Valgan las constelaciones estelares como ejemplo” (Benjamin 2001:86)

La solución a esta diatriba, a esta pérdida de contacto con lo mimético, reside para Benjamin en la idea de una mimesis extra-sensorial que es propia del lenguaje. Lo que antes pertenecía a la mimesis perdida de la era de la “clarividencia” es hoy una facultad insertada “en el lenguaje y en la escritura” que configura para el autor el “más completo archivo de semejanzas extrasensoriales” (Benjamin 2001:89) o correspondencias no sensibles. Y completa: “gracias a la relación existente entre imagen escrita de palabras o letras con lo significado o que se deja nombrar [...] la semejanza extrasensorial funda una trama no tanto entre lo hablado y lo aludido, sino más bien entre lo escrito y lo aludido” (2001:88). Lo que revela que la clave de su semejanza está intimamente relacionado con una nueva forma de mimesis inherente a la materialidad del documento y no tanto a la simpatía de lo inmediato – exactamente igual que sugerían las correspondencias diagonales de Caillois.

A su manera, también Grigely ha teorizado sobre cierta extra-sensorialidad de lo textual que convoca por igual a la mimesis y a la alteridad del texto. Más bien, en su caso tendríamos que hablar de una para-sensorialidad de lo textual del arte: un estar al lado de lo sensible en lugar de fuera de lo sensible. Siguiendo los *Paracriticisms* del americano Ihab Hassan, tras la estela del *paratexto* de G. Genette e influenciado por el *parergon* derrideano, Grigely se ha centrado en todos aquellos dispositivos textuales de la exposición que “extienden” y “suplementan” a la obra, y los ha bautizado con el nombre de “*exhibition prosthetics*” o prótesis de exhibición (Grigely 2010:7-8). El término resulta doblemente interesante en tanto que indica que la obra y la exposición son de alguna forma cuerpos editables y al mismo tiempo dota a lo espacial de un cierto cuerpo que está mutilado y que encuentra en lo textual su propio agenciamiento corporal. Por otro lado, sin embargo, la acepción también indica que esas prótesis nunca son del todo familiares; que nunca son del todo similares. En sus propias palabras “como el cambio de un texto” la prótesis implica “un proceso de *hifenación*<sup>487</sup>” y

---

procesos que las generan. La naturaleza genera semejanzas: basta pensar en la mímica. No obstante, el hombre es quien posee la suprema capacidad de producirlas. Probablemente ninguna de las más altas funciones humanas está exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética” (Benjamin 2001:85)

487 El término, considerado un neologismo ya se ha usado en algunas obras precisamente centradas en la hibridación



nunca termina de integrarse de la manera que nos gustaría. De nuevo los ornatos y aparatajes textuales del arte participarían de un comportamiento mimético que es en verdad mala traducción; una forma de pertenencia de lo textual que es en verdad protésica; “que permanece siempre desplazada en el proceso de ser ubicada” (Grigely 2010:9)

¿Podemos entonces tomar el modelo de prótesis de una exposición y elevarlo a la performatividad del display académico y científico?. Una respuesta a esto sería pensar el conocimiento como *attachment*, como una nota al pie, un detalle insignificante, una cartela que amplíe pero también que derive y pese a ello comparta la responsabilidad de “suplir”, “complementar” y editar las diferentes versiones que provoca su instalación *al lado* del objeto de estudio. Esta cartela sería una imagen extra-sensorial, fuera del material sensual de la obra. Una forma textual de representación de lo inconmensurable; de lo que la obra no cuenta por sí sola; de lo que no le cabe. Si entendemos el conocimiento y la investigación como eso, como una producción de paratextos a fenómenos y experiencias, a vidas y obras intraducibles en su totalidad, estaremos entonces en el terreno de esa gran parataxis; una epistemología de lo amateur, siempre fuera del lugar oficial del sentido, cabalgando la diagonal impura de lo imaginario. Este sería también el caso de la sinonimia negativa y referencial papúe; de la ciencia de las variaciones; de la epistemología dadaísta; de la hipótesis *ad hoc*; de las obleas lingüísticas de Lagado; del ser-pulpo-que-es-imagen. Un conocimiento que es exposición, y que para serlo ha de ser consciente de sus medios de *display*:

“In Mieke Bal’s book *Double Exposures*, she explains “The discourse around which museums exist, and which defines their primary function, is exposition”. Exposition involves the doubling of both showing and telling. Which is what I am doing right now: showing and telling about the practice of showing and telling” (Bal en Grigely 2010:12)

Quizás sea esta forma paradigmática de la cartela prótesica que nos recuerda lo que vemos – esta puesta en abismo de la exposición y el display con la investigación como espacio de instalación textual – el que nos permite ver en el trabajo curatorial – cuya lógica atraviesa la actividad archivística de Grigely – la enésima versión de esa mimesis invertida: de parecidos impronunciables que des-hacen más que hacen. Quizás también sea por eso que Grigely lleva más de 15 años recopilando los materiales menores de todas las exposiciones de H.U.O., *curando* al curador<sup>488</sup>. Quizás esta forma de exhibición, de editorialización de materiales que dialogan y escriben por montaje en una página sea extensible a nuestro ámbito de conocimiento en arte. Un ámbito atravesado por la

---

del castellano: “Los neologismos “hifenación”, “hifénar” e “hifenados” (términos de nueva invención que empiezan a escucharse cada vez con más frecuencia en círculos académicos pero que no forman parte del diccionario de la Real Academia) se usan para hablar de la identidad de algunas personas quienes tienen su primer y segundo apellidos unidos por un guión (en inglés “*hyphen*”) (Atienza 2011:39)

488 “The idea of the artist curating the curator, not the other way around” (Grigely 2010:46)

naturalización transparente de imágenes textuales; un campo donde estudiar las variaciones formales del conocimiento académico desde el arte, en lugar de adoptar las formas académicas de conocer el arte.

Empezábamos esta investigación con un autor, Caillois, quien partiendo de lo mimético derivó en un interés más amplio por la impureza de lo imaginario y por elevar el estudio de estas impurezas al grado de una sistematización científica no exenta de sus propios delirios. Terminamos por otro autor que se forma en el ámbito de las ciencias humanas, en el contexto académico de una textualidad bibliográfica, que busca la idea de un original que se disemina y contamina en infinitas versiones, pero que en última instancia va a estar interesado en la minucia mimética de como un pedazo de desecho, de materia, se parece y se transforma, se imagina, se anuda y se asimila a un objeto de deseo para un pez. Una egagrópila mitad-pluma-mitad-pelo, que es capaz de ejercer una fuerza de gravedad.

Para Grigely, a diferencia de para Caillois, y al igual que para Breton, quizás si haya límites deseables a lo que podemos conocer. Todavía hoy el autor cree que “la lógica humana no puede reducir a una teoría sucinta y representativa el por qué las truchas comen según que moscas” (Grigely 2004). A lo que el pescador Ray Bergman añade que “quizás algún día sepamos todas las respuestas, aunque espero que nunca lo hagamos” (Bergman en Grigely 2004).

¿Y si ese fuera en verdad el conocimiento buscado? ¿y si hablar de la belleza de lo desconocido no fuera una mera estrategia retórica para terminar un texto? ¿y si la ciencia y lógica sistematizada del imaginario textual más impuro fuera precisamente esa: que estamos ante la posibilidad práctica de una ciencia de la nada? De un nihilismo tangible, material, casi imposible.

Mitchell concluía así su pregunta acerca de qué quieren las imágenes:

“Lo que quieren las imágenes entonces es no ser interpretadas, decodificadas, adoradas, aplastadas, expuestas, desmitificadas o bien fascinar a sus espectadores. Ellas ni siquiera pueden desear que se les conceda subjetividad o personalidad por sus bienintencionados comentaristas, quienes piensan que la humanidad es el mayor cumplimiento con el que podrían pagar a las imágenes. Los deseos de las imágenes pueden ser inhumanos o no humanos, modelados por figuras de animales, máquinas o cyborgs, o por incluso imágenes más básicas —que Erasmus Darwin llamó “los amores de las plantas”. Lo que las imágenes en última instancia quieren es simplemente ser preguntadas qué quieren, con la comprensión de que la respuesta pueda ser nada en absoluto.”  
Mitchell (2014:22) (1996:82)

¿Y si a los textos les sucediera lo mismo? ¿Y si no quisieran nada en absoluto más que ocultarse, mimetizarse con aquello que estudian y analizan por el simple hecho de querer mimetizarse; por virtud de la inercia de esa lógica imaginaria consustancial a su materia?

Estas preguntas abren ante nosotros el campo de estudio que queda suspendido entre la función de la frase y la función de la imagen, entre la imaginación fantástica y la realidad técnica. Una suerte de 'ciencias de la ficción' que, alineadas a las corrientes filosóficas más especulativas, puedan empezar a preguntarse desde la academia si "es posible afirmar o esperar la existencia de un campo del saber enteramente dedicado a la negación y la nada" (Thacker 2015:58). Más que nunca, una sintaxis contingente y temporal, distribuida y editorializada; una ciencia de la imaginación con fecha de caducidad; la ficción y el deseo restituídos a la contingencia del conocimiento científico:

"The "natural" world of fish and flies and worms and water is a world marked by movement. It is characterized by hydrodynamic actions: swimming, floating, skittering, drowning, dragging. Fran's flies are important to a critical theory of visual representation because they introduce representation as a dynamic construction: it's not the image alone that matters, but the way the image moves. [...] It's not so much about imitating flies as it is about creating desirable fictions" (Grigely 2004)

**V. CONCLUSIONES**





## 10. Conclusiones.

Podemos leer todo lo anterior como prueba de que en el contexto del arte “no hay ya posibilidad de juicio crítico sino el intercambio amistoso de la nulidad” (Baudrillard 2005: 28); que el arte y que la investigación en arte vuelve regresa siempre a lo insignificante; a lo anecdótico y asémico. La visión algo pesimista de Baudrillard sigue vigente en el mundo del arte – como diría Díaz-Cuyás (2010) en el “artworld” – como esa sucesión de eventos, exposiciones e inauguraciones en los que se produce una peculiar comunión social, donde la obra cada vez más queda relegada a excusa y el discurso, incluso el crítico, suele toparse demasiado rápido con el *networking* y lo *supersocial*<sup>489</sup>. Para Baudrillard también el problema reside en nosotros mismos; en que “el arte se haya escondido a sí mismo del pensamiento tras la mistificación de las imágenes” (2005:28). Sin embargo la producción de conocimiento en arte no debería en rigor ni prescindir de la imagen ni refugiarse en que el texto difiera de ésta en su capacidad “demostrativa” como sugería al inicio la anécdota de Derrida y la cinta de vídeo descrita por Burgin. Hemos tratado de dar forma a esa complejidad que nos dice que la imagen no es el arte, ni el texto es el conocimiento.

El texto también se instala. Y lo hace al mismo nivel que la imagen no porque esté enmarcado en la página sino porque se instala en los comentarios de las redes sociales, en los 140 caracteres, en la mensajería móvil pero también en el procesador de texto que permite cortar y pegar, también, sí, en el recuadro de un A4, en la tipografía Arial o en la *Tiempos Nuevo Romanos*. Con ello he tratado de sugerir que no hay una fragmentación de lo textual con la imagen sino continuidad paratáctica entre ambos; no una continuidad subordinada sino imaginaria, sucia, infectada; una relación de mutación, de *teleplastia*, de camuflaje y mímesis, tan esquivas como estéticamente rigurosa.

El tema es sin duda amplísimo, propio no de una única investigación doctoral sino de todo un ámbito de estudio que concierne hoy día a los estudios intermediales, a las visualidades críticas, a las humanidades digitales, y por qué no, a la investigación y conocimiento desde el arte. La experimentación con el texto y la imagen sucede emancipada del ámbito disciplinario. Pero esta emancipación no es sinónimo de autonomía, de abandono del nido, de novedad vanguardista, como a menudo todavía se utiliza el término hoy, sino de renovación libre de las nuevas dependencias; de reenganchar el arte a la vida mundana; a cierta recuperación de la utilidad sin perder de vista los monstruos que ese mismo gesto creó en el pasado. Emanciparse entonces en los términos impuramente dadaístas de un epistemólogo de la ciencia como Feyerabend, no sería sólo caer en la cuenta de que estamos subyugados por la retórica de la deuda, de la desigualdad, de la precariedad, de la clase

---

489 El término no es gratuito: *Supersocial* es el nombre de una de tantas plataformas, creada entre 2006 y 2010 por Werk Projects, la oficina de la curadora Cecilia Andersson dedicada al “networking” y subsidiaria de bienales y ferias de arte. <http://www.werkprojects.org/projects/01.html> (consultado 1-4-2015)

dirigente. También es reconocer nuestra implicación en ella, su inescapabilidad no como una losa con la que conformarse ni a conservar, sino como un material maleable, de impureza y ambigüedad cósmicas, que permite cultivar la complejidad en épocas siempre proclives a las simplificaciones.

Es por eso que he optado por tratar de sortear el síndrome de la “actualidad” que atraviesa a menudo a la academia – evitar la urgencia del capital académico que a menudo quiere diagnosticar políticamente el hoy más inmediato. Evitar abundar en las ontologías orientadas a objetos, el realismo especulativo, la teorías aceleracionistas del capitalismo, la performatividad tematizada o la teoría del Antropoceno – todos ellos términos por otro lado perfectamente válidos, incluso coincidentes con algunos de los temas tratados, pero a menudo sobredimensionados como herramientas técnico-críticas del capitalismo cognitivo y académico.

Esta desconfianza en “lo actual” como algo desprovisto de sabor complejo y diagonal es la razón por la que he preferido adentrarme en la búsqueda de una narrativa descartada del texto con la imaginación, el saber menor o el conocimiento menos acertado. Así he iniciado una breve arqueología reciente de un saber *orientado* al detalle insignificante y de una imaginación textual desatendida, muy necesitada en el debate epistémico e investigador en torno al arte.

Si volvemos a los objetivos e hipótesis de la investigación veremos como, en primer lugar, hemos conseguido rescatar dos sistemas epistemológicos con una marcada orientación artística y crítica, cuya presencia en los currículos oficiales del arte brilla por su ausencia. Por un lado hemos visto como el dadaísmo epistemológico da un marco práctico y aplicable de la lógica afectiva, amateur y enamoradiza del saber. Por otro, las ciencias diagonales – o sus variables, la lógica de lo imaginario, la ciencia de la impureza, etc – nos dotan de una serie de principios estéticos básicos, críticos, retrospectivos, para afirmar que el rigor que debemos ejercer en nuestro ámbito de conocimiento estará asociado a una diagonalidad de lo descartado y una mimésis desbordante con los materiales, visuales, fílmicos, textuales, documentales de una investigación dada.

En segundo lugar, he tratado de demostrar a través de una serie de casos diagonales que la investigación académica está atravesada por cierta lógica formal del texto que deviene hueco, espacio vacío y sinonimia de formas referenciales: documentos, cuerpos, arquitecturas y presencias de lo referencial que redescubren, sin necesidad de reformar ni renovar nada, la impureza cognitiva y textual en el hacer del arte. Cada caso tratado en el segundo capítulo es en sí mismo un modelo de crítica a la noción de referencia: a lo que refiere el texto y a lo que refiere la imagen; al *display* y al *antidisplay*. Esto me llevaría a sugerir que uno de los factores definitorios de la investigación en arte podría ser precisamente el de la puesta en crisis permanente de la noción de referencia en el ámbito del conocimiento.

En tercer y último lugar, el análisis realizado de las formas de traducción entre el texto y la imagen, de una gran parataxis, el iconotexto, la textualidad social y material, y de la comunidad imposible de lo históricamente inconmensurable, todo ello reafirma el hecho de que esta cuestión no es mero capricho o obsesión personal sino un ámbito cada vez más interesante para una comunidad académica y científica más amplia. En este sentido, la alteridad textual se nos presenta no sólo como una buena herramienta metodológica para una epistemología del detalle. También se nos presenta como una nueva edición de lo “clarividente” perdido de nuestra condición textual digital que recupera lo sensual en el lenguaje – esa sensualidad o simpatía sensorial de lo mimético que Benjamin daba por perdido o recomendaba perder en la mimésis extrasensorial de la escritura: la obra de Joseph Grigely es lo más próximo que tenemos a una prehistoria de la textualidad breve digital; una prehistoria de sus formas de distribución; de las presencias de las conversaciones descartadas; de la imagen de lo menor de lo menor de lo menor de la conversación; la pura expresión fática; la charla improvisada; el gruñido; la onomatopeya; el tartamudeo; el balbuceo inefable.

Una clarividencia que es además constelación de papeles, de documentos, de archivos *constelados*; Clarividencia manual y táctil. Resistencia plástica a la lengua, como la parataxis definida por Prieto. Como adaptación del autor con la textura verbal de lo no-verbal. Una textualidad nos desborda no sólo en la forma del mensaje, sino en la forma del hipertexto, del código, del acceso hiperreferencial a todo tipo de fuentes. Igualdad paratáctica en la autoridad de las experiencias que pueden servir para ilustrar una teoría o producir un sentido nuevo. Hipertexto no digital sino primitivo: el mismo que siempre ha permitido que lo hacemos al principio de un proceso, lo que escribimos al principio de una investigación, pueda terminar siendo su final material en el documento.

Esa ha sido también la intención de la investigación: experimentar consigo como forma. No evidenciar en el contenido sus pretensiones más inmediatas sino revelar esa inquietud como un detalle mudo, de gesto, de estilo, que de manera inconsciente, performa un subtexto o subhipótesis desde su experiencia. Como dice Deleuze, una tesis que *hace diciendo*. Como dicen el materialismo textual, una investigación plagada de detalles que buscan hacer hablar a su material. Se ha evitado el análisis directo de la red, de youtube, de google, de facebook, de los media, de la autopoiesis, del *selfie*; se ha intentado no caer, cincuenta años después de la crisis de la representación, en la representación de categorías sólidas de lo inestable, sino trabajar desde ella, aplicándola a las formas que siguen eludiéndola pero sin romantizar su propia posición de arte. El rigor, la disciplina, la cita, la nota, la referencia, el texto académico; evidenciar sus imágenes y recuperar el valor pensante de sus formas, más allá de su aplicación práctica o científico-técnica.

Sobre la idea de conclusión pensaremos: ¿se puede dar por “concluída” una tesis “de proceso”? *Stricto sensu* no, no sería posible. Pero al mismo tiempo, gran parte de la hipótesis que se maneja

en la investigación es la de que el texto común es impuro en sus formas imaginarias, es decir, que no hay texto que no sea ensayo y proceso. En ese sentido, pienso que el apartado de “conclusiones”, no de mi tesis, sino cualquier tesis del conocimiento, será siempre contingente en tanto que es contemporánea a un determinado momento en fuga. O, dicho con la propia jerga de la investigación, que toda “conclusión” es un dispositivo de realidad histórica, un efecto realista del conocimiento institucionalizado. En ese sentido tampoco querría hacer de mi tesis una tesis “más especial”, una “tesis del arte”, y obviar la necesidad práctica de concluir.

Mi hipótesis en ese sentido es que toda tesis, todo argumento o recopilación de documentos, datos o materiales para ser transferidos en el ámbito de la institución, es forzosamente un cúmulo de iconotextos y montajes de imaginación textual -- un conjunto de “instalaciones textuales” -- incluso cuando no se evidencia ni se es consciente de ello.

En esa misma línea se podría argumentar en favor de unas conclusiones textuales manifestadas más allá de lo escrito. De nuevo creo que en parte no y en parte sí.

En parte no, porque la presente investigación (pero en especial la tercera parte relativa a la incommensurabilidad de la parataxis y a la alteridad de la *phrase-image*, el iconotexto y los estudios textuales) trata de dar cuenta de una dimensión de lo textual que es más plástica que hermenéutica o semiótica -- de nuevo, que el texto “se hace” y “hace” tanto o más que “se lee” o “se interpreta”. Sería poco coherente, creo, eludir la conclusión escrita cuando lo que se defiende es precisamente eso: que los dispositivos de escritura académica producen imágenes que reevalúan el texto del conocimiento como un material sensible, lleno de plasticidades veladas.

En parte sí, ya que la sugerencia de concluir más allá de lo escrito no queda descuidada en aquellos apartados en donde el texto es más un conjunto de bloques de sentido paratácticos; uno al lado del otro, de singularidad en singularidad, en lugar de una frase subordinada del sentido. En estos últimos apartados he tratado de componer textualmente mediante “imágenes del texto” literales (páginas, citas, anotaciones), pero no porque estas sean más imagen que las de los otros apartados, sino porque evidencian que aquellos pasajes “sin imagen” también las tienen, o son susceptibles de ser “imaginados”, fotocopiados, escaneados, por futuros compositores de textos.

Son estas textualidades-otras, estas imágenes de lo textual, de lo referencial, de lo riguroso impuro, las que nos permitan especular con formatos desfasados y limítrofes como la fotonovela o el montaje de citas como herramientas ya posibles dentro del ámbito académico en arte. Un ámbito de conocimiento que hace honor a la descripción barthesiana de “investigar” como ese estadio en el “que se enseña lo que no se sabe” (Barthes 2001:150).

A mi juicio, si hay un conocimiento académico desde el arte en el que merece la pena abundar hoy, este no estaría ligado tanto a la producción de obra -- algo en verdad hartamente sabido, naturalizado por muy desestabilizadora que sea su forma o su contenido -- sino en la remezcla permanente de los códigos de representación de la institución a la que se pretende. Una amateurización metodológica por medio de la cual el arte contamina y se contagia. La *mimésis* es en ese caso siempre recíproca y no ilumina en ninguna forma. Es parasitismo, simbiosis, afectar y dejarse afectar. Saber que no existe un límite riguroso de las disciplinas pero al mismo tiempo ser capaz de divertirse con los límites de tal juego; reivindicar el disfrute, la *jouissance*, de esas ficciones sociales que compartimentan el saber precisamente por no son verdad.

Esta investigación sugiere por tanto que, frente al impulso espectacular de un conocimiento en arte basado en una idealización poco rigurosa “de la práctica” o del “*practice-based*” -- como si la escritura o el texto no tuvieran práctica ni imaginación --, se invierta el objeto del conocimiento artístico hacia una irracionalidad inherente a la forma occidental de las humanidades; hacia la forma impura de tejer, de enhebrar y *textualizar* nuestros hallazgos. Cuidar y desarrollar *con mimo* esa hipertelia desbordante, ese órgano textual del arte, es lo que puede permitirnos en verdad hoy sacudir, aunque sea por un instante, la selva de la sabiduría.





**VI. BIBLIOGRAFÍA**



## Bibliografía Apartado 1. Las ciencias diagonales

### Citada

- BACHELARD, G. (1958) *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica
- CAILLOIS, Roger (1935) *Procés intellectuel de l'art*, Les Cahiers du Sud, Marseille. En español en *Acercamientos al imaginario* (1993) Fondo de cultura económica, México.
- CAILLOIS, Roger (1958) *Teoría de los juegos*, Barcelona: Seix Barral
- CAILLOIS, Roger (1959) "After Six Years of a Doubtful Combat", *Diogenes* vol.7, n.26 pp. 3-5
- CAILLOIS, Roger (1962) *Medusa y Cía*, Barcelona: Seix Barral.
- CAILLOIS, Roger (1993) *Acercamientos al imaginario*, Fondo de cultura económica, México.
- CAILLOIS, Roger (2003a) "A new plea for diagonal science", pp. 343-347 en FRANK, Claudine (2003) *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, Duke University Press, Durham & London
- CAILLOIS, Roger (2003b) "Fruitful Ambiguity" en C. Frank (Ed.) *The Edge of Surrealism a Roger Caillois Reader*. En francés (1976) "Fertilité de l'ambigu" en *Cohérences aventureuses: esthétique généralisée; au coeur du fantastique; la dissymétrie*, Gallimard, Paris.
- EIDELPES, Rosa (2014) « Roger Caillois' Biology of Myth and the Myth of Biology », *Anthropology & Materialism* Publicado el 15 abril 2014. URL : <http://am.revues.org/84> (consultado 01-02-2015)
- FEYERABEND Paul (2010) *Tratado contra el método*, Tecnos, Madrid
- FRANK, Claudine (2003) *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, Durham & London: Duke University Press,
- HOLLIER, Denis (1982) *El Colegio de Sociología*, VV.AA., Taurus, Madrid.
- JENNY, Laurent (1991) "La Fêlure et la parenthèse" in Lambert, Jean-Clarence, de. (1991) *Les Cahiers du Chronos: Roger Caillois*, Editions de la Différence, Paris.
- JENNY, Laurent (1992) *Roger Caillois, la pensée aventurée*. Belin, Paris
- JUNG, Carl G. (1968) *Psychology and Alchemy*, Princeton University Press, Princeton.
- RANCIERE, Jaques (2012) "Política de la ficción" Conferencia Como parte del Seminario "Filosofía, política y estética", Universidad Nacional de Rosario enlace . <http://www.unr.edu.ar/noticia/5794/jacques-ranciere-la-politica-y-la-ficcion> Publicado: 2012-10-23
- SAGAN, Carl (1980) *Cosmos: A personal Voyage*, Episode 1, "The Shores of the Cosmic Ocean", PBS (min. 7:35)
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. (1985) *Cine y vanguardias artísticas : conflictos, encuentros, fronteras*, Paidós Ibérica, Barcelona. p.214
- VELASQUEZ MANOFF, Moises (2013) *An Epidemy of Abscence. A New Way of Understanding Allergies and Autoimmune Diseases*, New York: Scribner.
- (Heimonet 1990:68) (en Frank 2003)
- VODANOVIC, Lucía (2012) "El arte de ser amateur: distancia y participación", en *Revista Observatorio Cultural*, nº11 Agosto 2012, Valparaíso, Chile.

### Consultada:

- BACHELARD, Gaston (1981) *El nuevo espíritu científico*, México: Editorial Nueva imagen
- CAILLOIS, Roger (1970a) "Divergencias y complicidades" pp. 49-61 en *La revolución surrealista*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela.
- CAILLOIS, Roger (1970b) *Cases d'un échiquier*. Gallimard, Paris.
- CAILLOIS, Roger, (1970c) "Nouveau Plaidoyer pour les sciences diagonales" en CAILLOIS, Roger (1970) *Cases d'un échiquier*. Gallimard, Paris.
- CAILLOIS, Roger (1975) *Pierre réfléchie*, Paris:Gallimard
- CAILLOIS, Roger (1976) *Mitología del pulpo*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- CAILLOIS. Roger (1990) *The Necessity of Mind*, trans. Michael Syrotinski, afterword by Denis Hollier, Lapis

Press, Venice, California. Edición original CAILLOIS, Roger (1981) *La Nécessité d'esprit*, Gallimard, Paris.

CAILLOIS, Roger (1998) *El mito y el hombre*, México: Fondo de Cultura Económica, edición original en francés: Caillois, R. (1938). *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard.

CAILLOIS, Roger (2003c) "Surrealism as a World of Signs", en FRANK, Claudine (2003) *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, Durham & London: Duke University Press pp.327-334 Pag.

CAILLOIS, Roger (2008) "Mimetismo y psicastenia legendaria", en *Revista de Occidente*, nº330, 2008, (pp. 122-137) Madrid: edita Fundación Ortega y Gasset

LECOMPTE J. A. (1905) *Les Gamahés et leurs Origines*, Librairie Initiative, París.

Lacan, J. 1973. Le Séminaire. 11. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychoanalyse. (ed.) J-A. Miller. Paris: Éd. du Seuil.

MOORE, Alan & GIBBONS, Dave (2007) *Watchmen*, Barcelona: Editorial Planeta deAgostini



## Bibliografía Apartado 2. Arte y ensayo

### Citada

- ADORNO, Theodor (2003) "El ensayo como forma", *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid
- BARTHES, Roland, (1972) "El efecto de realidad", en: V.V.A.A. (1972) *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. pp.95-101 También en R. Barthes (1968), "El efecto de realidad", París: Escuela práctica de altos estudios (online) <http://losdependientes.com.ar/uploads/q04heo8rfq.pdf> (consulta 10-2-2015) También traducido como "El efecto de lo real" en Lukacs, Georg; Adorno, Theodor W.; Jakobson, Roman; Fisher, Ernst; y Barthes, Roland, (2002) *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: Ediciones Lunaria, pp. 78 y 81.
- BUCK-MORSS, Susan (2009) "Estudios visuales e imaginación global" en *Antípoda* n°9 Julio-Diciembre 2009, Bogotá: Universidad de los Andes, pp.19-46. También en castellano en: S. Buck-Morss (2005) "Estudios visuales e imaginación global" en *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (J.L.Brea Ed.) Madrid: Akal. Original en inglés: BUCK-MORSS, Susan (2004), "Visual Studies and Global Imagination" *Papers of Surrealism* Issue 2 summer 2004.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2008) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- GARAVELLI, B. M. (2015) *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra
- LE PARC, Julio (2009) "Demystifying art", en *Institutional Critique*, (eds.) A. Alberro y B. Stimson, Cambridge: The MIT Press. pp.66-70 Texto original publicado en 1968. En español (online): <http://www.julioleparc.org/d%C3%A9mystifier-l-art.html> (consultado 1-2-2015)
- LEWITT, Sol (2009) "Sentences on Conceptual Art" en *Conceptual Art* (eds.) A. Alberro y B. Stimson, Cambridge: The MIT Press. pp.106-108. (online): <http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html> (consultado 1-2-2015)
- MACÓN, Cecilia (2014) "Georges Didi-Huberman: Yo no sé lo que es el arte" Entrevista en el diario digital Argentino LaNación.com en el suplemento ADN Cultura. Enlace consultado: <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>
- SCHECHNER, Richard (2009) *Performance Theory*, Routledge Classics, London and New York.
- SMITHSON, Robert (1972) "Cultural Confinement", *Artforum*, October 1972, p.39 También en J. Flam (1996) *ROBERT SMITHSON: THE COLLECTED WRITINGS*, Berkeley and Los Angeles: The University of California Press

### Videos

- ANTIMUSEO (2010) "Isidoro Valcárcel Medina: ¿Cuáles son las claves para una política cultural progresista?". Antimuseo de Arte Contemporáneo. (online) <https://www.youtube.com/watch?v=38pdYSadrQk>
- MNCARS (2014) "¿Qué es la antropología de la imagen? Entrevista con Hans Belting", publicado por Museo Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) Departamento de Educación. (online) <https://www.youtube.com/watch?v=j8O90TYBtDw>

### Consultada

- ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (Eds.) (2009) *Institutional Critique*, Cambridge: The MIT Press
- ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake (Eds.) (2009) *Conceptual Art*, Cambridge: The MIT Press
- BURROUGHS, William (1989) *El almuerzo desnudo*, Barcelona: Anagrama

### Bibliografía Apartado 3. El pleito intelectual al arte

#### Citada

- ADORNO, Theodor (2003) "El ensayo como forma", *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid
- AGUILAR, Gonzalo (2007) "La piedra de la Medusa" en *Ramona*, nº68, marzo-2007, Dossier Roger Caillois
- BARTHES, Roland. (2001), *S/Z*, Madrid: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1993) *El placer del texto*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- BATAILLE, Georges (1988); (1935) carta a Roger Caillois, 7 Oct. 1935; (1939) carta a Roger Caillois, 13 Nov. 1939 ; en Georges Bataille: *Lettres à Roger Caillois 4 août 1935 – 4 février 1959*, de. Jean-Pierre Le Boulter, Folle Avoine, Paris.
- BUCK-MORSS, Susan (2009) "Estudios visuales e imaginación global" en *Antípoda* nº9 Julio-Diciembre 2009, Bogotá: Universidad de los Andes, pp.19-46. También en castellano en: S. Buck-Morss (2005) "Estudios visuales e imaginación global" en *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (J.L.Brea Ed.) Madrid: Akal. Original en inglés: BUCK-MORSS, Susan (2004), "Visual Studies and Global Imagination" *Papers of Surrealism* Issue 2 summer 2004.
- CAILLOIS, Roger (1970a) "Divergencias y complicidades". en *La revolución surrealista*, Caracas Venezuela: Monte Ávila Editores. pp. 49-61
- CAILLOIS, Roger (1975) *Pierre réfléchies*, Paris:Gallimard
- CAILLOIS, Roger (1978) *Rencontres*. Paris: Presses Universitaires de France
- CAILLOIS, Roger (1976a) *Mitología del pulpo*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- CAILLOIS, Roger (1981) *Roger Caillois. Cahiers pour un temps*, Paris: Centre Georges Pompidou : Pandora éditions
- CAILLOIS, Roger (1993) *Acercamientos al imaginario*, Fondo de cultura económica, México.
- CAILLOIS, Roger (2003c) "Surrealism as a World of Signs", en FRANK, Claudine (2003) *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, Durham & London: Duke University Press. pp.327-334
- DÍAZ CUYAS Jose, (2010) "Mostrar y demostrar: arte e investigación", Texto presentado por José Díaz Cuyás en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS en Montehermoso. Vitoria-Gasteiz. Diciembre 2010.
- EIGELDINGER, Marc (1988) "La poétique hugolienne de l'image et de l'imagination" en *Du Romantisme au surnaturalisme: Hommage à Claude Pichois* (Neuchâtel: A la Baconnière)
- ELKINS, James (2009) "On Beyond Research and New Knowledge" en *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Ed. James Elkins, New Academia Publishing, Washington DC. pp. 111-134
- FELGINE Odile (1994) *Roger Caillois*, Paris: Stock.
- FEYERABEND Paul (2003) *Provocaciones filosóficas*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FEYERABEND, Paul (2009) *¿Por qué no Platón?*, Tecnos, Madrid.
- FRANK, Claudine (2003) *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, Duke University Press, Durham & London
- GRAEBER, David (2004) *Fragments of an Anarchist Anthropology* Prickly Paradigm Press, Chicago
- HARMAN, Graham (2007) *The metaphysics of objects: Latour and his aftermath*, American University in Cairo, Cairo.
- HOLLIER Denis (1990) "Fear and trembling in the age of surrealism" en *The Necessity of the Mind* Caillois, Roger (1990), The Lapis Press, Venice
- MAUSS, Marcel (1979a) *Sociología y antropología*, Editorial Tecnos, Madrid.
- MAUSS, Marcel (1979b). "Ensayo sobre los dones". en (1979a) *Sociología y antropología*, Editorial Tecnos, Madrid. También en (2009) *Ensayo sobre el don*, Buenos Aires: Katz Editores
- MAUSS, Marcel (1979c) "Esbozo para una teoría general de la magia" en (1979a) *Sociología y antropología*, Editorial Tecnos, Madrid. pp.45-151
- MAUSS, Marcel (1981) Carta sin título a Roger Caillois, 22 Junio 1938, en *Roger Caillois. Cahiers pour un temps*, Paris: Centre Georges Pompidou: Pandora éditions
- MOUFFE, Chantal (2007) *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Museu d'Art Contemporani de

Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, Barcelona.

MOUSTAKAS, Clark (1990) *Heuristic Research*, Sage Publications, California, London, New Delhi.

ORTEGA y GASSET, J. (1987) *La deshumanización en el arte*

REYES VENTURA, Alfonso (2012) "Roger Caillois y Gaston Bachelard: Acercamientos al imaginario" en *Acta Sociológica*, nº57, enero-abril 2012, pp.65-79.

WARNER, Marina (2008) "The Writing of Stones" en *Cabinet. A Quarterly of Art and Culture*, Issue 29 "Sloth", Brooklyn NY: Immaterial Incorporated.

RANCIÈRE, J. (2009). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Editorial.

ROLNIK, S. (2010). "Furor de archivo", Estudios visuales, nº 7, [www.estudiosvisuales.net](http://www.estudiosvisuales.net). Edición en inglés (2012), Archive mania. 100 notes, 100 thoughts: Documenta series 022, Ostfildern, Hatje Cantz.

SCHLEIFER, Ronald (2009) *Intangible Materialism: The Body, Scientific Knowledge, and the Power of Language*, University of Minnesota Press, Minnesota.

SIMON, J. (2013) *Neomaterialism*, Berlin: Sternberg Press.

TARN, Nathaniel (1970a) "No un pasado sino un porvenir" . en *La revolución surrealista*, Caracas Venezuela: Monte Ávila Editores. pp. 121-127

TAUSSIG, M. (1993) *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York. London: Routledge

### Consultada

BACHELARD, Gaston (1981) *El nuevo espíritu científico*, México: Editorial Nueva imagen

CAILLOIS, Roger (1958) *Teoría de los juegos*, Barcelona: Seix Barral

CAILLOIS, Roger (1962) *Medusa y Cía*, Barcelona: Seix Barral.

EIDELPES, Rosa (2014) « Roger Caillois' Biology of Myth and the Myth of Biology », *Anthropology & Materialism* Publicado el 15 abril 2014. URL : <http://am.revues.org/84> (consultado 01-02-2015)

The Museum of Jurassic Technology (2002) Venice, CA: The Society for the Diffusion of Useful Information.

HAIDU, Rachel (2013) *Athe Absence of Work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*. Cambridge: The MIT Press

HARMAN, Graham (2009). *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. re.press.

HARMAN, Graham (2010). *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*. Zero Books.

LAKATOS, Imre (1994) *Pruebas y refutaciones: la lógica del descubrimiento matemático*, Madrid: Alianza Editorial

LATOUR, Bruno (2004). *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Harvard University Press.

LOOCK, U. (1995) *Michael Asher*. Catálogo de la exposición "Michael Asher"1992. Bern: Kunsthalle Bern

MAUSS, Marcel (2009). *Ensayo sobre el don*, Buenos Aires: Katz Editores

MEILLASSOUX, Quentin (2008). *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Continuum, Paris.

Yunta Fraile, M. (2015) "Isidoro Valcárcel Medina:"En el fracaso bien entendido hay un éxito", en *Tendencias del Mercado del Arte* (consultado 1-2-15)

#### Bibliografía Apartado 4. Anarco-episte-pidemias.

##### Citada

- ADAM, Charles y TANNERY, Paul (eds.) (1897-1913) *Œuvres de Descartes*, Paris L. Cerf . También digitalizado por University of Ottawa, Thomas Fisher en el Internet Archive: <https://archive.org/details/oeuvresdedescar08desc> y en Wikisource: [http://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres\\_de\\_Descartes/%C3%89dition\\_Adam\\_et\\_Tannery](http://fr.wikisource.org/wiki/%C5%92uvres_de_Descartes/%C3%89dition_Adam_et_Tannery)
- AGAMBEN, Giorgio (2010) *Signatura rerum*, Anagrama, Barcelona.
- BARTHES, Roland (1989) *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona
- BARTHES, Roland (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland (2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI de España Editores, Madrid.
- BUJALKA, Eva (2011) "Erotic Excess and Ritual Sacrifice: Reading Genet and Mishima Through Bataille" (online) <https://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/10/bujalkaepaper.pdf>
- BURGIN, Victor (2009) "Thoughts on 'research' degrees in visual arts departments, en J. Elkins (Ed.) *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, New Academia Publishing, Washington DC. (pp. 71-79)
- BUENO MARTÍNEZ, Gustavo. (Dir.) (1973). *Estatuto gnoseológico de las Ciencias Humanas*. Fundación Juan March. Programa: Filosofía. Inédito, citado por SÁEZ ALONSO, Rafael (2012) *Teoría de la educación, metodología y focalizaciones: la mirada pedagógica*, Netbiblo, La Coruña.
- CALVINO, Italo (1988) *Six Memos for the New Millenium*, Harvard University Press, Cambridge. En español: CALVINO, Italo (2012) *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela 2012, Madrid
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2008) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- DÍAZ CUYAS Jose, (2010) "Mostrar y demostrar: arte e investigación", Texto presentado por José Díaz Cuyás en el Seminario INTER/MULTI/CROSS/TRANS en Montehermoso. Vitoria-Gasteiz. Diciembre 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- FERNANDEZ PELLO, Carlos (2011) "El conocimiento afectado" en *Re-Visiones*, #Uno, Fac. Bellas Artes UCM, ISSN:2173-0040 <http://www.re-visiones.net/spip.php?article19> (consultado 1-3-2015)
- FEYERABEND (1965) "Replies to Criticism: Comments on Smart, Sellars and Putnam" en Cohen R. S. and Wartofsky M. W. (1965) pp. 223-61 Reprinted in Feyerabend (1981) *Realism, Rationalism and Scientific Method: Philosophical Papers Vol 1.*, Cambridge University Press Cambridge.
- FEYERABEND Paul (2003) *Provocaciones filosóficas*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FEYERABEND, Paul (2009) *¿Por qué no Platón?*, Tecnos, Madrid.
- FEYERABEND Paul (2010) *Tratado contra el método*, Tecnos, Madrid
- FRESNEDA, Javier (2011) *Rodeo 1, Rodeo 2* (ed.) Carlos Fernández Pello, Ortomática, Programa Prisma, Proyecto Rampa, Madrid.
- GARBER, Marjorie (2000) "The Amateur Profesional and the Profesional Amateur", *Academic Instincts*, by Princeton University Press, Princeton.
- GAVIN, Anthony J. (2013) "Revisiting Epistemological Dadaism: On the Methodological Import of Feyerabend's Terminological Shift" online: [http://www.academia.edu/8053062/Revisiting\\_Epistemological\\_Dadaism](http://www.academia.edu/8053062/Revisiting_Epistemological_Dadaism) (consultado 1-3-2015)
- GÓMEZ LÓPEZ, R. (2004) "Evolución científica y metodológica de la Economía", Texto completo en <http://www.eumed.net/cursecon/libreria/>
- LIND, STEYERL (2008) "Introduction: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art", En. *The green room. Reconsidering the documentary and contemporary art*. LIND, M. y STEYERL, H. (Eds.) (2008). Berlín: Sternberg Press.
- LUGON, Olivier (2008) "'Documentary': Authority and Ambiguities", En. *The green room. Reconsidering the documentary and contemporary art*. LIND, M. y STEYERL, H. (Eds.) (2008). Berlín: Sternberg Press.
- MACHAMER, P. K. (1973) "Feyerabend and Galileo: The Interaction of Theories, and the Reinterpretation of Experience" en *Studies in the History and Philosophy of Science* 4: 11-46



- MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, Miguel (2010) "Bases para la epistemología a comienzos del siglo XXI", en *Revista IIPSI*, Vol. 13 - nº1 - 2010, Facultad de Psicología, UNSM (Universidad Simón Bolívar de Caracas Venezuela), Caracas. (pp.173-196)
- MARTÍNEZ FREIRE, Pascual (1988) "Anarquismo metodológico. P. K. Feyerabend", en W. J. González (Ed.) *Aspectos Metodológicos de la investigación científica: un enfoque multidisciplinar*, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones (pp. 97-106)
- NICHOLS, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- OBERHEIM, Eric (2006) *Feyerabend's Philosophy*, Walter de Gruyter, Berlin.
- RANCIÈRE, Jacques (2009) *El maestro ignorante*, Editorial Laertes, Barcelona.
- SCHECHNER, Richard (2009) *Performance Theory*, Routledge Classics, London and New York.
- SCHWARZ, Michael (2010) "Constelaciones. Formas Gráficas", en *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*, Walter Benjamin Archiv (Eds.) U. Marx, G. Schwarz, M. Schwarz, E. Wizisla, (Catálogo de exposición) Madrid: Círculo de Bellas Artes. pp. 190-203
- SERRES, Michel (2009) *The Five Senses*, trans. Margaret Sankey and Peter Cowley (London: Bloomsbury Academic, 2009)
- STENGERS, Isabelle (2005) "An Ecology of Practices", *Cultural Studies Review*, Volume 11, Number 1 March 2005
- STEYERL, Hito (2009) "La verdad deshecha. Productivismo y factografía", en *EIPCP* (online) <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es> (consultado 1-3-2015)
- STEYERL, Hito. (2010) "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto", Instituto europeo para políticas culturales. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- VELASQUEZ MANOFF, Moises (2013) *An Epidemy of Abscence. A New Way of Understanding Allergies and Autoimmune Diseases*, New York: Scribner.
- VODANOVIC, Lucía (2012) "El arte de ser amateur: distancia y participación", en *Revista Observatorio Cultural*, nº11 Agosto 2012, Valparaíso, Chile.

### Consultada

- AGAMBEN, Giorgio (2007) "The Power and the Glory: Giorgio Agamben on Economic Theology" This is a transcript of a talk given by Agamben in Turino on January 11, 2007, continuing the studies of Michel Foucault on the genealogy of governance. <http://www.pubtheo.com/page.asp?pid=1566>
- AGAMBEN, Giorgio (2008) *El reino y la gloria*, Pretextos, Valencia.
- BARTHES, Roland (1991). Réquichot and the Body, en *The responsibility of forms: critical essays on music, art and representation*. Berkeley: University of California Press, 207-236
- BARTHES, Roland (2003) *El sistema de la moda y otros escritos*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires.
- EASSOM, Simon (1994). *Critical Reflections on Olympic Ideology*. Ontario: The Centre for Olympic Studies.
- ELKINS, J. (2009) (Ed.) *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, New Academia Publishing, Washington DC.
- FEYERABEND, Paul (1980) *Unter dem Pflaster liegt der Strand*, Karin Krame Verlag, Berlin.
- FEYERABEND, Paul (1999) *Knowledge, science and relativism* (ed.) John Preston
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (2013) "La organización del conocimiento desde la perspectiva poscolonial: itinerarios de la paraconsistencia" *Perspect. ciênc. inf.* [online]. 2013, vol.18, n.4 pp. 93-111 .[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-99362013000400007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-99362013000400007&script=sci_arttext) (consultado 10-2-2015)
- KADVAN, J. (1996) "Reason in History: Paul Feyerabend's Autobiography" *Inquiry* 39: 141-146. Kant I. (1781) *Critique of Pure Reason*. London Macmillan
- KIDD, Ian J. (2013). "Reappraising Feyerabend", co-autoría con Matthew Brown, en *Studies in History and Philosophy of Science* (en impresión) Disponible online en: <https://www.academia.edu/694014/>



[Reappraising Feyerabend](#) (consultado 10-2-2015)

KROPOTKIN, Peter (1970) "Modern Science and Anarchism", en *Kropotkin's Revolutionary Pamphlets*, (ed.) R. W. Baldwin, New York 150-2

LAKATOS, Imre (1994) *Pruebas y refutaciones: la lógica del descubrimiento matemático*, Madrid: Alianza Editorial.

LEADBEATER, Charles y MILLER, Paul (2004) "The pro am revolution: how enthusiasts are changing our economy and society". Web <http://www.demos.co.uk>. Publicado: 2004. (consultado el 1-2-2015)

MACCARTHY, Fiona (1994) *William Morris: A Life for Our Time*. London: Faber.

MORRIS, William (2004)(2013). *Como vivimos y cómo podríamos vivir*, Pepitas de calabaza ed., La Rioja.

PEREC, G. (2008), *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro (Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau)*, Barcelona, Anagrama, (3ª edición).

RICHTER, Hans (1978)(1997) *Dadá: Art an Anti-art*, Thames and Hudson Ltd, London, New York

SIMMEL, Georg (1934) *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid Revista de Occidente.

STUART MILL, John, (2014) *Sobre la libertad*, Ediciones Akal, Madrid.

WILKINS, John S. (2007) "How not to Feyerabend" en Scienceblogs.com: <http://scienceblogs.com/evolvingthoughts/2007/10/05/how-not-to-feyerabend/> (consultado 1-2-2015)

## Bibliografía apartado 5. Imágenes que performan textos ilegibles.

### Citada

- ADORNO, Theodor (2003) "El ensayo como forma", *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid
- AGAMBEN, Giorgio (2010) *Signatura rerum*, Anagrama, Barcelona.
- AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio (2005) "La historia vista a contrapelo" en *La mirada del ángel en torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamín*. Bolívar Echevarría (compilador) Editorial Era, UNAM, México D.F. p. 125- 143
- BAKER, George (2001), "The Space of the Stain", en *Grey Room*, No. 5 (Autumn 2001) pp. 5-37, The MIT Press, Boston.
- BARTHES, Roland (2001) *S/Z, México*: Siglo XXI Editores.
- BARTHES, Roland. (2009) De la ciencia a la literatura en (2009)(1987), *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós
- BATAILLE, Georges (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Prólogo y traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BENJAMIN, Walter (2008) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, México: Itaca Editorial.
- BLACK, Joseph (et. al) (2011) *The Broadview Anthology of British Literature*, Second Edition, Volume 1, (Leonard Conolly, Kate Flint, Isobel Grundy, Don LePan, Roy Liuzza, Jerome J. McGann, Anne Lake Prescott, Barry V. Qualls, Claire Waters) Broadview Press, Toronto.G
- BRYSON, Norman (1983) *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press
- BUCK-MORSS, Susan (2004), "Visual Studies and Global Imagination" *Papers of Surrealism* Issue 2 summer 2004 – online <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/>
- CACHE, Bernard (2011) *Projectiles*, London: Architectural Association.
- CAILLOIS, Roger (1962) *Medusa y Cía*, Seix Barral, Barcelona.
- CAILLOIS, Roger (1970e) "Le Grand Pontonnier" in *Cases de un echiquier*, Paris Gallimard. pp.17-27 también en FRANK, Claudine (2003) "The Great Bridgemaker" pp.347-342
- CAILLOIS, Roger (1976a) *Mitología del pulpo*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- CAILLOIS, Roger (1993) *Acercamientos al imaginario*, Fondo de cultura económica, México. Primera edición 1989.
- CAILLOIS, Roger (2003b) "Fruitful Ambiguity" en *The Edge of Surrealism a Roger Caillois Reader*. C. Frank (Ed.) pp. 320-325, Durham & London: Duke University Press. En francés (1976) "Fertilité de l'ambigu" en *Cohérences aventureuses: esthétique généralisée; au coeur du fantastique; la dissymétrie*, Gallimard, Paris.
- CAILLOIS, Roger (2008) "Mimetismo y psicastenia legendaria", en *Revista de Occidente*, nº330, 2008, (pp. 122-137) Madrid: edita Fundación Ortega y Gasset
- CANGUILHEM, Georges (2005) *Lo normal y lo patológico*, Siglo XXI, México.
- CLIFFORD, James (1988) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona: Gedisa.
- CROWLEY, Patrick y HEGARTY, Paul (2005) *Formless: Ways in and Out of Form*, Ed. Peter Lang European Academic Publishers, Bern.
- DALI, Salvador (2008) "Camuflaje total para la guerra total", en *Revista de Occidente*, nº330, 2008, (pp. 122-137) Madrid: edita Fundación Ortega y Gasset.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2008) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1995) *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- DOLINSKY, Martin y KUNOVA, Vlasta (2014) *Current Issues of Science and Research in the Global World: Proceedings of the International Conference on Current Issues of Science and Research in the Global World*, Vienna, Austria; 27–28 May 2014, CRC Press
- DUMONT, Louis (1990) "Une science en devenir", en *L'ARC*, nº48, 1972 Paris: Librairie Duponchelle

- FÉDIDA, Pierre (2006) *¿Por dónde empieza el cuerpo humano? Retorno a la regresión*. Madrid, Mexico, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FRANK, Claudine (2003) *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, Durham & London: Duke University Press.
- FRESNEDA, Javier (2013) "Notas de caza en Outernet", en *Re-visiones*, #Tres, Fac. Bellas Artes UCM
- HANLON, R.T. & MESSENGER J.B. (1996). *Cephalopod Behaviour*. Cambridge University Press, Cambridge.
- HARMON, Katherine C. (2012) "Polarized Display Sheds Light on Octopus and Cuttlefish Vision—and Camouflage" en *Scientific American*, February 20, 2012 (online) <http://blogs.scientificamerican.com/octopus-chronicles/2012/02/20/polarized-display-sheds-light-on-octopus-and-cuttlefish-vision-and-camouflage>
- HARMON, Katherine C. (2013b) "How Does That Crazy Camouflage Octopus Disappear?" en *Scientific American*, September 18, 2013 (online) <http://blogs.scientificamerican.com/octopus-chronicles/2013/09/18/how-does-that-crazy-camouflage-octopus-disappear-video>
- HOCHNER, Binyamin (2004) "Octopus nervous system" (online) <http://www.octopus.huji.ac.il/site/articles/Hochner-2004.pdf>
- JANET, Pierre (1903). *Les Obsessions et la Psychasthénie*. Paris: Alcan.
- KEEFER, Angie (2011) "An Octopus in Full View", en *Bulletins of the Serving Library*, #1, Spring 2011, Berlin, New York: Sternberg Press.
- LACAN, Jacques (1979) *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Nueva York, Norton. En español (1985) *El seminario. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona.
- LANIER, Jaron (2006) "What cephalopods can teach us about language", en *Discover Magazine* (online) <http://discovermagazine.com/2006/apr/cephalopod-morphing/>
- LANIER, Jaron (2011) *You're Not a Gadget*, New York: Vintage Books. En español *Contra el rebaño digital* (2011) ed. Debate.
- LEROI-GOURHAN, André.(1982). *Les racines du monde*. París: Pierre Belford
- LEROI-GOURHAN, André (1988) *El hombre y la materia (Evolución y Técnica I)*, Altea: Alfagurara, Taurus.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.(1945)."French Sociology." En *Twentieth Century Sociology*, comps. Georges Gurvitch y Wilbert Moore ,pp.503-537. Nueva York:Philosophical Library (Traducción española: "Sociología Francesa" en *Sociología del Siglo XX* ,Buenos Aires, Ateneo, 1956).
- LOPEZ PARADA, E. (2010) "Para una definición de la imagen en la cultura: el vaso órfico o la jarra holandesa" en *Gravitaciones en torno a la obra poética de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976)* Paris:Editions Le Manuscrit pp. 121-146
- MARTÍNEZ, Chus (2014) "The Octopus in Love", en *E-flux Journal* #55, 05/2014, (online) [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_8982971.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8982971.pdf)
- MATHGER L.M.; SHASHAR, N.; HANLON, R.T. (2009). "Do cephalopods communicate using polarized light reflections from their skin?". *Journal of Experimental Biology* 212 (Pt 14): 2133–2140.
- MURRAY, Stephen O. (1989) "A 1934 interview with Marcel Mauss", en *American Ethnologist*, Vol.16, N°1 (Feb 1989) pp- 163-168, New York: Wiley en representación de la American Anthropological Association.
- NICOLSON, Marjorie y MOHLER, Nora (1937) "The Scientific Background of Swift's 'Voyage to Laputa,'" *Annals of Science* (1937); rpt. in *Fair Liberty Was All His Cry*, ed. A. Normanjeffares (London, 1967), pp. 226-269.
- PALOMO, Dolores J. (1977) "The Dutch Connection: The University of Leiden and Swift's Academy of Lagado", en *Huntington Library Quarterly*, Vol. 41, No 1. (Nov., 1977) pp. 27-35, University of California Press.
- RAPPAPORT, R.A. (1968) *Pigs for the Ancestors*. New Haven: Yale University Press.
- ROTMAN, Brian (1993) *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford: Stanford University Press.
- SALISBURY, Laura (2006) "Michel Serres: Science, Fiction, and the Shape of Relation," en *Science Fiction Studies* 31, no. 98 (March 2006)

SETTIS, Salvatore (2010) *Warburg continuatus. Descripción de una Biblioteca*, Col. "coup de dés", Madrid: Editorial La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

SCHECHNER, Richard (2009) *Performance Theory*, London y New York: Routledge Classics

SCHLEIFER, Ronald (2009) *Intangible Materialism: The Body, Scientific Knowledge, and the Power of Language*, University of Minnesota Press, Minnesota.

SCHOFIELD, Alfred T. y LESLIE, R. Murray (1912) "Psychasthenia" en *The British Medical Journal*, Vol.2 nº 2708 (Nov. 23, 1912) (pp. 1458-1459) Published by BMJ

STABLEFORD, Brian (2003) "Science fiction before the genre", en *Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James and Farah Mendlesohn, Cambridge University Press, Cambridge, New York (pp.15-31)

STEYERL (2008) "A Language of Practice", En. *The green room. Reconsidering the documentary and contemporary art*. LIND, M. y STEYERL, H. (Eds.) (2008). Berlín: Sternberg Press.

SWIFT, Jonathan (2010)(1726) *Gulliver's Travels*, Penguin Classics London: Penguin Books.

TEMPLE, Shelby .E (2012) "High-resolution polarisation vision in a cuttlefish". et al. (V. Pignatelli, T. Cook3, M.J. How, T.-H. Chiou, N.W. Roberts, and N.J. Marshall) *Current Biology* , Volume 22 , Issue 4 , R121 – R122

THOMPSON, Valerie T. (2008), *Representing Figure in Georges Bataille's Informe: An Exploration in the Paintings of Francis Bacon*. ProQuest, 2008 - 53 páginas University of central Missouri, Kansas City (a thesis in art history) Master of arts.

YAMAMOTO, M. (Feb 1985). "Ontogeny of the visual system in the cuttlefish, *Sepiella japonica*. I. Morphological differentiation of the visual cell". *The Journal of Comparative Neurology* 232 (3): 347–361.

ZIZEK, Slavoj. (2006) *Vision de paralaje*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.

WINNICOTT, D. W. (1971) *Playing and Reality*, London: Tavistock.

## Videos

GALLO, David (2007) "David Gallo: Underwater astonishments", Filmed March 2007 at TED2007 [http://www.ted.com/talks/david\\_gallo\\_shows\\_underwater\\_astonishments#t-272545](http://www.ted.com/talks/david_gallo_shows_underwater_astonishments#t-272545)

HANLON, Robert (2011) "Dynamic octopus camouflage: Art, Science and Technology: Roger Hanlon@ TEDxWoodsHole" Nov 21, 2011 <http://tedxtalks.ted.com/video/Roger-Hanlon-TEDxWoodsHole-Dyna>

## Consultada

ASH, Edwin (1910) "The Treatment Of Neurasthenia And Psychasthenia" *The British Medical Journal*, Vol. 1, No. 2564 (Feb. 19, 1910), p. 478

BARTHES, Roland (2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI de España Editores, Madrid.

BOIS, Yve-Alain y KRAUS, Rosalind (1996) "A User's Guide to Entropy" en *October*, Vol.78 (Autumn 1996) pp.38-88, Boston: The MIT Press.

CARLSON, Marvin (1996, 2004, 2013) *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, New York.

FRESNEDA, Javier (2011) "Entrevista a Roberto Meira", en *Montañaslaglaciá*, Berlin: Broken Dimanche Press.

HANLON, R.T. 2007. "Cephalopod dynamic camouflage" en *Current Biology* 17 (11) [http://hermes.mbl.edu/mrc/hanlon/pdfs/hanlon\\_currentbiol\\_2007.pdf](http://hermes.mbl.edu/mrc/hanlon/pdfs/hanlon_currentbiol_2007.pdf)

HARMON, Katherine C. (2013a) *Octopus!: The Most Mysterious Creature in the Sea*, New York: Penguin.

HARPUR, Patrick (2007) *Realidad daimónica*, Madrid: Ediciones Atalanta.

HARPUR, Patrick (2010) *El fuego secreto de los filósofos*, Madrid: Ediciones Atalanta.

HOCHNER, Binyamin (2004) "Octopus nervous system" (online) <http://www.octopus.huji.ac.il/site/articles/Hochner-2004.pdf>

JANET, Pierre (1903). *Les Obsessions et la Psychasthénie*. Paris: Alcan.

JACKSON, S. (20

LEM, STANISLAW (2013) *Summa Technologiae*, University of Minnesota Press, Minnesota.

- MAUSS, Marcel (1979) *Sociología y Antropología*, Madrid: Editorial Tecnos.
- McCORDUCK, Pamela (2004), *Machines Who Think* (2nd ed.), Natick, MA: A. K. Peters, Ltd.
- PACKARD, A. (1972) "Cephalopods and fish: the limits of convergence", en *Biological Reviews*, Vol.47, Issue 2, (pp.241-307). Ed. John Wiley
- SMITHSON, Robert (1966) "Entropy and the New Monuments", en *Artforum*, Junio 1966. También en Jack Flam (Ed.) (1996) *Unpublished Writings en Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, California: University of California Press.
- TAUSSIG, Michael (1993) *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York: Routledge, Chapman & Hall.
- TURNER, Victor (1974) (*Dramas, Fields, and Metaphors* 1974)
- YOUNG, J. Z. (1971) *The anatomy of the nervous system of Octopus vulgaris*. Oxford: Oxford University Press
- WEISS, Eric A. (1985) "Jonathan Swift's Computing Invention", IEEE Annals of the History of Computing, vol.7, no. 2, pp. 164-165, April-June 1985, doi:10.1109/MAHC.1985.10017



## Apartado 6. Textos que performan imágenes negativas.

### Citada

- ABOUT, I. y CHERROUX, C. (2001) "L'histoire par la photographie", en *Études photographiques* nº 10, Noviembre 2001. pp.8-33 (online) <http://etudesphotographiques.revues.org/261>
- ADORNO, Theodor (2003) "El ensayo como forma", *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid
- AGAMBEN, G. (2010) *Signatura rerum. Sobre el método*, Anagrama, Barcelona
- ARISTÓTELES (2009) *Poética*, Colihue Clásica, Buenos Aires
- BARTHES, Roland, (1972) "El efecto de realidad", Escuela práctica de Altos Estudios, Paris 1968, en: VV.AA. (1972) *Lo verosímil*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. también en BARTHES, Roland (1968), "El efecto de realidad", Escuela práctica de altos estudios, Paris.
- BARTHES, Roland (1994) "El discurso de la historia" en *En el susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, 1994. pp. 163-177.
- BARTHES, Roland. (2005), *Crítica y verdad*, Madrid: Siglo XXI de España Editores
- BARTHES, Roland. (2009) "De la ciencia a la literatura" en (2009)(1987), *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós
- BARON, Etienne (1938) *Géographie - Classe De Cinquième Et 1ère Année Des Écoles Primaires Supérieures*, Editorial École Et Collège, Paris
- BLUST, R. (1980) "Austronesian Etymologies", en *Oceanic Linguistics*. Vol. 19, No. 1/2 (Summer - Winter, 1980), pp. 1-181, 183-189 Publicado por: University of Hawaii Press
- BLUST, R. (1990) "Patterns of Sound Change in Austronesian Linguistics", en *Linguistic Change and Reconstruction Methodology*, Philip Baldi (ed.) Walter de Gruyter.
- BLUST, R. (1995) "The prehistory of the Austronesian-speaking peoples: A view from language", en *Journal of World Prehistory*, December 1995, Volume 9, Issue 4, pp 453-510
- BUURNA, Rachel Sagner, HEFFERNAN, Laura (2014) "Notation After the "Reality Effect": Remaking Reference with Roland Barthes and Sheila Heti" en *Representations*, Vol. 125, No 1 (Winter 2014) pp-80-102
- CALLISTER, Sandra (2000) *A cord of three strands is not easily broken: Birth, death and marriage in a Massim society* tesina de máster en el 2000 en la en la Division of Society, Culture, Media and Philosophy presentada, MACQUARIE UNIVERSITY, Sydney, Australia
- CLARK R., GOLINSKI J., SCHAFFER S. (1999) *The Sciences in Enlightened Europe*, University of Chicago Press
- DALLENBACH, Lucien (1991). *El relato especular*, Madrid: Visor.
- FIGUIER, Louis (1867). *L'Année scientifique et industrielle*. Vol. 11 Paris: L. Hachette et cie. pp. 485-486
- FERNANDEZ POLANCO, Aurora (2010) "Pensar con imágenes: historia y memoria en la época de la googleización" en (VV.AA.) *Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España 1989-2004*, editor Josu Larrañaga Altuna, Ed. Complutense, 2010
- FERSHTMAN, C. & GNEEZY, U. & HOFFMAN, M. (2011) "Taboos and Identity: Considering the Unthinkable" en *American Economic Journal: Microeconomics* 3 (May 2011): pp.139-164 (online) <http://www.aeaweb.org/articles.php?doi=10.1257/mic.3.2.139>
- FEYERABEND Paul (2009) *Por qué no Platón*, Tecnos, Madrid.
- FEYERABEND Paul (2010) *Tratado contra el método*, Tecnos, Madrid
- FLAUBERT, Gustave (2004) *Correspondance*, Folio classique
- FLEMING, L. & LEMPERT, M. (2011) "Introduction: Beyond Bad Words", en *Anthropological Quarterly*, Volume 84, Number 1, Winter 2011, pp. 5-14, ISSN 0003-5491 Washington D.C.: George Washington University Institute for Ethnographic Research
- GARAVELLI, B. M. (2015) *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra
- GOLINSKI, Jan (1999) "Barometers of Change: Meteorological Instruments as Machines of Enlightenment"

en ed. CLARK, GOLINSKI, SCHAFFER (1999) *The Sciences in Enlightened Europe*, University of Chicago Press

GRAFTON, A. (1999). *The Footnote. A curious history*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

HOLZKNECHT, S. (1988). "Word taboo and its implications for language change in the Markham family of languages, PNG". *Language and Linguistics in Melanesia*, 18, 43-69.

HOLZKNECHT, S. (1989). *The Markham Languages of Papua New Guinea*. Pacific Linguistics.

JULLIAN, Camille (1897) *Notes sur l'histoire en France au XIXe siècle*, Hachette, Paris

KEESING, R. M. & FIFI'I, J. (1969) "Kwaio word tabooing in its cultural context". *Journal of the Polynesian Society* 78: pp.154-177

KOLLN, Martha J.; FUNK Robert W. (1998), *Understanding English Grammar*. Allyn and Bacon,

McCONNELL, Anita (2003) *Barometers*, Shire publications Ltd. , Buckinghamshire, UK. 1ed. (1988) 2ed. (1994); reimpresso en 1998 y 2003.

McCONNELL, Anita (2004) "Barometer." *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*. 2004. Retrieved February 18, 2015 from Encyclopedia.com: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404900091.html>

MOSCARDI, M. (2011). "El intelectual sensible" (sin año ni lugar de publicación) Online: <http://www.no-retornable.com.ar/v8/dossier/moscardi.html>

NIEMEYER, Greg (2007) "Flaubert's Barometer and Simulation as Evidence", en Townsend Newsletter, February 2007 issue, The Townsend Center for the Humanities, UC Berkeley, 2007, Berkeley, CA.

PAWLEY, A. (1975). Austronesian languages. *Encyclopaedia Britannica* (15ª edición): Macropaedia 2: pp.484-494

PINKER Steven, (1999) *Words and Rules*. Basic Books,

PARDO, J. L. (2015) "Adios a las aulas", publicado en El País el 13 feb. 2015. [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/11/babelia/1423667622\\_129330.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/11/babelia/1423667622_129330.html)

RYNKIEWICH, Michael (2012) *Soul, Self, and Society: A Postmodern Anthropology for Mission in a Postcolonial World*, Wipf and Stock Publishers, Eugene, OR, USA.

SCHECHNER, Richard (2009) *Performance Theory*, London y New York: Routledge Classics

SIMONS, Gary F. (1982) "Word taboo and comparative Austronesian linguistics" en (1982) *Accent on variety: Papers from the Third International Conference on Austronesian Linguistics*, vol. 3, Aniran Halim, Lois Carrington and Stephen A. Wurm (eds.), Publicado por Australian National University, Canberra.

STASCH, Rupert (2011) "Word Avoidance as a Relation-Making Act: A Paradigm for Analysis of Name Utterance Taboos" en *Anthropological Quarterly*, Volume 84, Number 1, Winter 2011, pp.101-120 ISSN 0003-5491 Washington D.C.: George Washington University Institute for Ethnographic Research

THIERS, Adolphe (1845-1862). *Histoire du Consulat et de l'Empire : Faisant suite à l'Histoire de la Révolution française* (20 volúmenes) (en francés). Paulin, Lheureux et Cie, Paris.

### Consultada

BENJAMIN, W. (2001). Enseñanza de lo semejante. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Buenos Aires: Taurus.

CHOMSKY, N. (1957) *Syntactic structures*, The Hague/Paris: Mouton.

COLBY, Gerard; DENETT, Charlotte (1995), *Thy Will Be Done: The Conquest of the Amazon: Nelson Rockefeller and Evangelism in the Age of Oil*, Harper Collins,

DERRIDA, Jacques, La verdad en pintura. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2010.

DERRIDA, Jacques, La Différance. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968. Publicada en Márgenes de la filosofía. Trad. Carmen González Martín. Madrid: Cátedra, 1989.

HEIDEGGER, Martin, "El origen de la obra de arte"

FLAUBERT, Gustave, (2005). *Tres cuentos*, Losada (ciudad)

FLAUBERT , G. (2010). *Diccionario de ideas recibidas* , México D.F.:Verdehalago

FLEMING, Luke (2011) "Name taboos and Rigid Performativity" , en *Anthropological Quarterly*, Volume 84, Number 1, Winter 2011, pp.141–164, ISSN 0003-5491 Washington D.C.: George Washington University Institute for Ethnographic Research

HART, Laurie K. (1973), "The Story of the Wycliffe Translators: Pacifying the Last Frontiers", NACLA's Latin America & Empire Report VII (10)

HVALKOF, Søren; AABY Peter, eds. (1981), *Is God an American? An Anthropological Perspective on the Missionary Work of the Summer Institute of Linguistics*, Copenhagen/London: (A Survival International Document, International Workgroup for Indigenous Affairs

LARRAÑAGA, J. (2011) "La imagen instalada" en *Re-visiones*, #Uno, Fac. Bellas Artes UCM, ISSN:2173-0040. Online: <http://re-visiones.net/spip.php?article33>

STOICHITA, V. (2000) *La invención del cuadro*. Madrid: Serbal.

STOLL, David (1982), *Fishers of Men or Founders of Empire? The Wycliffe Bible Translators in Latin America. A US Evangelical Mission in the Third World*, London: Zed Press,

WOODRUF, L. (1857). *The History and Use of the Barometer*. Ann Arbor, Michigan: Davis&Cole

## Apartado 7. Hacia una gramática inconmensurable del texto y la imagen.

### Citada

- BACHELARD, G. (1958) *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica
- BACHELARD, G. (2003) *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (2009b) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture*, New York, London: Routledge Classics.
- BUTLER, Christopher. (2003) *Structure and Function: A Guide to Three Major Structural-Functional Theories*, Part 2, Volume 64 of *Studies in Language*. John Benjamins Publishing Company.
- CASTORIADIS, C. (2008) *Ventana al caos*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- DeVERE BRODY, J. (2008) *Punctuation*, Durham and London: Duke University Press.
- DAVID, A. (1998) "Lyotard and the Kantian Sublime", Twentieth World Congress of Philosophy, in Boston, Massachusetts from August 10-15, 1998. <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContDavi.htm>
- DELEUZE, G. (1996) *Crítica y clínica*, Anagrama: Barcelona
- DIDI-HUBERMAN, G. (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris
- EILITTÄ, L. (2011) "Typologies of the Iconotext." (Review of: Liliane Louvel, *Poetics of the Iconotext*. Edited by Karen Jacobs, translated by Laurence Petit. Burlington, VT: Ashgate 2011.) en: JLTonline URL: <http://www.jltonline.de/index.php/reviews/article/view/537/1366>
- KANT, I. (2001) *Crítica del Juicio*, Madrid: Ed. Espasa Calpe.
- LOUVEL, L. (2011) *Poetics of the Iconotext*, Ashgate Publishing: Farnsgate, Burlington.
- LYOTARD, J.F. (1982) "Presenting the Unpresentable: The Sublime," *Artforum* (Apr. 1982), 3.
- LYOTARD, J.F. (1984) "Answering the Question: What is Postmodernism?" in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press
- PRIETO, E. J. (1959) *Parataxis e hipotaxis* Rosario, Rep. Argentina, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía Letras y Ciencias de la Educación, Instituto de Lenguas Clásicas.
- RANCIÈRE, J. (2007). *The Future of the Image*. London: Verso.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Editorial.
- ROMERO MARTÍNEZ, J.M (2012) "LO INHÓSPITO Y LO SUBLIME" *Thémata. Revista de Filosofía* N° 46 (2012 - Segundo semestre) pp.: 627-633. Universidad de Granada (España) [http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art\\_60.pdf](http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art_60.pdf)
- SAGAN, C.(1994). *Pale Blue Dot: A Vision of the Human Future in Space* (1st ed.). New York: Random House.
- SCHWARZ, Michael (2010) "Recolección del trapero. El trabajo de los pasajes" en *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*, Walter Benjamin Archiv (Eds.) U. Marx, G. Schwarz, M. Schwarz, E. Wizisla, (Catálogo de exposición) Madrid: Círculo de Bellas Artes. pp. 204-213
- STEYERL, Hito. (2010) "¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto", Instituto europeo para políticas culturales. <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- THACKER, E. (2015) *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía vol.1*, Madrid: Materia Oscura Ed.
- Valéry, P. (1942)
- ZIZEK, Slavoj. (2006) *Vision de paralaje*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.

### Consultada

- BURKE, E. (2004) *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, London: Penguin Classics
- DÁVILA, T. (2010) *De l'inframince : brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris : Ed. du Regard

ECO, Umberto (2009) *El vértigo de las listas*, Barcelona: Lumen

JOUANNAIS, J.Y. (2014) *Artistas sin obra. I would prefer not to*, Barcelona: Acantilado.

LESSING, G. E. (1977) *Laocoonte* Ed. Eustaquio Barjau , Editora Nacional, Madrid.

Christopher van Ginhoven Rey CAILLOIS: ART AND MIMICRY

MONTADON, A. (1990) *Iconotextes*

RANCIÈRE J. (2004) *The Politics of Aesthetic*

STACK, H. (1953) *The Interpersonal Theory of Psychiatry*, New York: Norton

FALASCA-ZAMPONI, S. (2011) *Rethinking the Political: The Sacred, Aesthetic Politics, and the Collège de Sociologie*.

Videos

FIENNES, S. & ZIZEK, S. (2012) *A pervert's guide to ideology*



## Apartado 8. Un intermedio desbordante. De la fotonovela, la traducción y el texto material.

### Citada

- ANOBILE, R. (ed.) (1974) *Frankenstein*, New York: *Film Classics Library*
- BAETENS, J. (2014) "Critical Response I. Reworking or Making Up? A Note on Photonovels in Diarmuid Costello's Approach to Medium Theory" en *Critical Inquiry*, n.41 (Autumn 2014), Chicago: The University of Chicago.
- BENJAMIN, Walter. (1971) "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.
- BARTHES, R. (2009b) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture*, New York, London: Routledge Classics.
- BUCK-MORSS, Susan (2004), "Visual Studies and Global Imagination" *Papers of Surrealism Issue 2* summer 2004 – online <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/>
- CURIEL, Fernando (2001) *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, UNAM: México D.F.
- DELEUZE, G. (1996) *Crítica y clínica*, Anagrama: Barcelona
- EMME, M. J.; KIROVA, A. ; CAMBRE, C. (2006) "Fotonovela and Collaborative Storytelling: Researching the Spaces between Image Text, and Body" Manuscrito online: <http://www.ualberta.ca/~pcerii/Virtual%20Library/FinalReports/Kirova/Fotonovela%20and%20Collaborative%20Storytelling.pdf>
- FLORA Cornelia, & FLORA Jan L. (1978) "The Fotonovela as a Tool for Class and Cultural Domination", *Latin American Perspectives* Vol. 5, No. 1, Culture in the Age of Mass Media (Winter, 1978), pp. 134-150
- GADAMER, H. G. (1991) *Truth and Method*, trans Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York: Crossroad
- GRIGELY J. (1995) *Textualterity: Art Theory and Textual Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press
- GRIGELY J. (2002) "Editing Bodies" en *Reimagining Textuality. Textual Studies in the Late Age of Print*, ed. BERGMANN LOIZEAUX, E. & FRAISTAT, Neil. Wisconsin: Wisconsin University Press.
- KRAUSS, R. (1999) "Reinventing the Medium" en *Critical Inquiry* 25 (Winter 1999) Chicago: The University of Chicago.
- LUTTICKEN, S. (2008) "Attending to Abstract Things" *kNew Left Review* 54 (November December 2008)
- McGANN, J. (1991) *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press
- McGANN, J. (1992) (1982) *A Critique of Modern Textual Criticism*, Virginia: The University Press of Virginia
- MITCHELL, W.J.T. (2014) *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, Trad. Paloma Checa, en CocomPress, Mérida, México: ESAY, Original en inglés: (1996) "What Do Pictures Really Want?" en *OCTOBER* 77, Summer 1996, pp.71-82
- MUIR, Joh Kenneth (2005) "Retro Toy Flashback # 16: Photonovels" en <http://reflectionsonfilmmandtelevision.blogspot.com.es/2005/11/retro-toy-flashback-16-photonovels.html>
- PLATÓN (1930) (hacia 1930) *Diálogos. Protágoras, Gorgias, Fedro*, Madrid: Librería Bergua
- RAMIREZ, J. A. (2008) "El sueño de los monstruos produce la (sin)razón. Lo emblemático y lo narrativo en las novelas visuales de Max Ernst", en ERNST, M. (2008) *Tres novelas en imágenes*, Madrid: Siruela
- SEHGAL, T. (2004) "Tino Sehgal" en *The Next Documenta Should be Curated by an Artist*, Ed. Hoffman, James. An e-flux project, Frankfurt: Revolver Archiv für aktuelle Kunst.
- SHILLINGSBURG, Peter L. (1991) "Text as Matter Concept and Action", en *Studies in Bibliography*, Vol.44 pp.31-82
- SEMPERE, P. (1976) *Semiología del infortunio. Lenguaje e ideología de la fotonovela*, Madrid: Ediciones Felmar
- SCHECHNER, Richard (2009) *Performance Theory*, Routledge Classics, London and New York.
- SCHWARZ, Michael (2010) "Recolección del trapero. El trabajo de los pasajes" en *Archivos de Walter Benjamin. Fotografías, textos y dibujos*, Walter Benjamin Archiv (Eds.) U. Marx, G. Schwarz, M. Schwarz, E. Wizisla, (Catálogo de exposición) Madrid: Círculo de Bellas Artes. pp. 204-213
- ULMER, G. (1987) "A Night at the Text" en *Yale French Studies*, No. 73, Everyday Life, pp-38-57

## Consultada

- ABEILLÉ, Constanza (2010) "Problemas de la traducción y de la crítica en Walter Benjamin: intersecciones entre la teoría del lenguaje y la idea de arte" [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-23/abeille\\_mesa\\_23.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-23/abeille_mesa_23.pdf) (consultado 1-5-2015)
- BRYSON, N. (1990) *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, London: Reaktion Books, p.135.
- CAMPANY, David (2011: 15-25), *John Stezaker Filmstill*, Ridinghouse, London.
- CARRILLO L., THOMAS T. (1983). "The fotonovela as a cultural bridge for Hispanic Women in the United States," *Journal of Popular Culture*. Vol. 17(3).
- CHECA GISMERO, Paloma (2012) "Repetición y distancia en las fotonovelas de ASCO", en Revisiones #Dos, 2012, <http://re-visiones.net/spip.php?article67> (consultado 1-5-2015)
- DERRIDA, Jacques (2005) *Paper Machine*. Trans. Rachel Bowlby. Stanford: Stanford UP, 2005. Print.
- DIARMUID, C. (2012) "Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts" en *Critical Inquiry* 38 (Summer 2012) Chicago: The University of Chicago.
- DIARMUID, C. (2014) "Critical Response III. But I am Killing Them! Reply to Charles Palermo and Jan Baetens on Agency and Automatism" en *Critical Inquiry* 41 (Autumn 2014) Chicago: The University of Chicago.
- DRUCKER, Johanna 1994) *The Visible World: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*. Chicago: U of Chicago Press.
- ERNST, M. (2008) *Tres novelas en imágenes*, Madrid: Siruela
- GUBERN, Roman (1972) *El lenguaje de los cómics*, Península:Madrid
- HERNER, Irene. (1979) *Mitos y Monitos: Historietas y Fotonovelas en Mexico*. Universidad Nacional Autonoma de Mexico:Mexico, D.F.
- HILL, J. & BROWNER, C. (1982). Gender ambiguity and class stereotyping in the Mexican fotonovela. *Studies in Latin American Popular Culture*, 1:48-64.
- McGANN, Jerome (2001) *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave,
- McGANN, J. (2014) *Are the Humanities Inconsequent*, Chicago: Prickly Paradigm Press.
- PALERMO, C. (2014) "Critical Response II. But I am Killing Them! Reply to Charles Palermo and Jan Baetens on Agency and Automatism" en *Critical Inquiry* 41 (Autumn 2014) Chicago: The University of Chicago.
- ROSENFELD, K. H. (2011) "La tarea del traductor: de W. Benjamin a Hölderlin" Traducido por J.J. Gómez en *Mutatis Mutandis* Vol.4, N.2 2011 pp.221-236. Original: ROSENFELD, K. H. (1999) "La tâche du traducteur: de W. Benjamin à Hölderlin" . En: *Cadernos de Tradução*, revista virtual de la Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, vol.1, nº 4 , 1999.
- SEARLE J. (1969) *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press
- STOICHITA, V. (2000) *La invención del cuadro*. Madrid: Serbal.
- VALLE, Ramón, YAMADA, Ann-Marie, MATIELLA, Ana Consuelo (2006) "Fotonovelas. A Health Literacy Tool for Educating Latino Older Adults About Dementia", *Clinical Gerontologist*, 2006, 30, 1, 71

## Apartado 9. Una bibliografía visual: Joseph Grigely y la impureza editorial del arte.

### Citada

- Bal, M. (2006)(1991). *Reading "Rembrandt": Beyond the word-image opposition : the Northrop Frye lectures in literary theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ATIENZA, B. (2011) "Entre el vidrio y la carne Hibridez, contaminación y pureza en *El licenciado Vidriera*", en *Hybridity in Spanish Culture*, Cambridge Scholars Publishing
- AUSLANDER, P. (2010) "Pictures of an Exhibition," in *Between Zones: On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*, ed. Raphael Gygax and Heike Munder. Zurich: migros museum fur gegenwarts kunst.
- AUSTIN, J.L. (2013) *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona: Paidós, Espasa editorial.
- BAUDRILLARD, J. (2005) *The Conspiracy of Art*, Semiotexte: New York
- BENJAMIN, W. (2001). Enseñanza de lo semejante. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Buenos Aires: Taurus.
- BERGMAN, Ray (1947) *Trout* (New York: Knopf, 1947), p. 154.  
[http://www.airdeparis.com/artists/cv/joseph\\_grigely.pdf](http://www.airdeparis.com/artists/cv/joseph_grigely.pdf)
- BERRY, I. ; GRIGELY, J. ; HOFFMAN, I (2007) *Opener 13 Joseph Grigely: St. Cecilia* , catálogo de exposición, New York: The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery.
- BRYSON, Norman (1990) *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books, 1990), p.135.
- GREETHAM, D. C. (1992) "Foreword" en MCGANN, J. (1992) *A Critique of Modern Textual Criticism*, Virginia: The University Press of Virginia
- GRIGELY, J. (1995) *Textualterity: Art, Theory, and Textual Criticism*, Ann Arbor: U of Michigan Press
- GRIGELY, J. (1996a) *Migrateurs. Joseph Grigely*, Paris: ARC Musée d'Art Contemporain de la Ville Moderne de Paris. (ESCANEADA)
- GRIGELY, J. (1996b) *The Pleasure of Conversing*, London: Anthony d'Offay Gallery (ESCANEADA)
- GRIGELY, J. (1997) *Caravaggio's Musicians*, Cambridge: MIT List Visual Arts Center
- GRIGELY, J. (1998) (ESCANEADA) *Conversation Pieces*, Ogura Yahata: Center for contemporary Art CCA Kitakyushu + Korinsha Press & Co. Ltd. (ESCANEADA)
- GRIGELY J. (2002) "Editing Bodies" en *Reimagining Textuality. Textual Studies in the Late Age of Print*, ed. BERGMANN
- LOIZEAUX, E. & FRAISTAT, Neil. Wisconsin: Wisconsin University Press.
- GRIGELY, J. (2003) *Vox Populi* New York: Cohan and Leslie Brown (ESCANEADA)
- GRIGELY, J. (2004) "Streambeat", en *Cabinet* , Issue 15 The Average Fall 2004
- GRIGELY, J. (2010) *Exhibition Prosthetics*, London: Bedford Press and Sternberg Press (ESCANEADA)
- GRIGELY, J. (2014) (2009) "Right at Home: James Castle & the Slow Life Drawing", New York: Peter Freeman Inc.. También en (2009) Catálogo publicado por The Douglas Hyde Gallery con motivo de la exposición *James Castle* (2009-2010)
- GRIGELY, J. (2015) Curriculum Vitae, Galería Air de Paris, Online:
- LARRAÑAGA, Josu. (2001) Instalaciones, Guipuzcoa: Nerea.
- LOUVEL, L. (2011) *Poetics of the Iconotext*, Ashgate Publishing: Farnsgate, Burlington.
- MITCHELL, W.J.T. (2014) *¿Qué quieren las imágenes?*, Mérida: Editorial Cocom
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MCGANN, J. (1991) *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press
- MCGANN, J. (1992) (1982) *A Critique of Modern Textual Criticism*, Virginia: The University Press of Virginia
- PLATÓN (1930) (hacia 1930) *Diálogos. Protágoras, Gorgias, Fedro*, Madrid: Librería Bergua
- PRICE, Seth (2002) (online) <http://www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf>

SEARLE, John (1969). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 1980.

STEYERL, Hito (2009) "La verdad deshecha. Productivismo y factografía", en *EIPCP* (online) <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es> (consultado 1-3-2015)

SUNDELL, Margaret. "Joseph's Grigely's art of conversion. *ArtForum online* <http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1532>

THACKER, E. (2015) *En el polvo de este planeta. El horror de la filosofía vol.1*, Madrid: Materia Oscura Ed.

ULMER, G. (1987) "A Night at the Text" en *Yale French Studies*, No. 73, *Everyday Life* (1987), pp-38-57

## Tesis

BAUDUIN, T. M. (2012) *The occultation of Surrealism: a study of the relationship between Bretonian Surrealism and western esotericism*, Manuscrito, Amsterdam: FGw: Instituut voor Cultuur en Geschiedenis (ICG) en <http://dare.uva.nl/document/2/115141>

## Consultada

BARTHES, R. (1973) "De la obra al texto" en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, Vol. 9, No. 4 (52) (julio-agosto 1973), pp. 5-8

BETTERS, Fran (1986), *Fran Betters' Fly Fishing, Fly Tying and Pattern Guide*, 2nd ed. Wilmington, NY: Ausable Wulff Products

BRYSON, Norman (1983) *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press

BORNSTEIN, G., & WILLIAMS, R. G. (1993). *Palimpsest: Editorial theory in the humanities*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

BUCK-MORSS, Susan (1991) *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: MIT Press. En español BUCK-MORSS, Susan (2001) *Dialéctica de la mirada: El proyecto de los pasajes de Benjamin*, Madrid: La Balsa de la Medusa

CÁRCAMO, L. (ed.) (1981) *La Alquimia y su libro Mudo. Mutus Liber*, Madrid: Luis Cárcamo Editor

ERNST, Max. (2008) *Tres novelas en imágenes*, Madrid: Siruela

ESTEP, Jan (2000) *PLAYING FOOTsie ON TOP OF THE TABLE: A CONVERSATION WITH JOSEPH GRIGELY*, New Art Examiner, (online) <https://languageasimage.wordpress.com/2009/01/19/joseph-grigely-interview/>

GADAMER, H. G. (1993) *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme.

GROYS, Boris (2002) *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation* (traducción: Steven Lindberg) *Catalogue to Documenta 11* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), pp 108-114.

HARAWAY, Dona (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs, and Women*. New York: Routledge, 1991.

McGANN, J. (2000) *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must be Lost*. Yale UP, 2000

McGANN, J. (2001) *Radiant Textuality. Literature Since the World Wide Web*. Palgrave/St Martins

McGANN, J. (2006) *The Scholar's Art. Literary Studies in a Managed World*. U. of Chicago Press, 2006

McGANN, J. (2014) *Are the Humanities Inconsequent*, Chicago: Prickly Paradigm Press.

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

SHILLINGSBURG, Peter (1991). 'Text as Matter, Concept, and Action'. *Studies in Bibliography*. 44: 32-83.

TANSELLE, G. Thomas (2009) *Bibliographical Analysis: A Historical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press

ULRICH, H., GRIGELY, J. TIRAVANIJA, R. (2010) *It Has Only Just Begun: Hans Ulrich Obrist in conversation with Joseph Grigely and Rirkrit Tiravanija*, Printed Matter: New York

WARLICK, M. E.(2001) *Max Ernst and Alchemy: A Magician in Search of Myth*, Austin: University of Texas Press





## VII. SUMMARY (resumen en inglés)

### **Partial Wisdom/ Diagonal Flavour: Images of Text and Knowledge Production**

This doctoral dissertation addresses the conflict between text and image in the context of knowledge production and, more specifically, it centers on how this conflict operates within the scope of research in art and from artistic practice. The dissertation is grounded on the hypothesis that there is a repertoire of images in the textual material of any scholarly research - as a sort of unattended textual imagination - that is common to all the humanities and often naturalized as something inert, invisible, or simply unattractive. My aim will be to analyse this insignificant aesthetic academic knowledge, the “reality effect” associated with it, and how these can be used as a bridge between artistic and scholarly practices.

To lead to a definition of this plasticity of the textual – that means, to understand text as distinct from the prosody or the more poetic literary text – the following research is articulated through a series of case studies whose axis is not random but “diagonal”, following mythologist Roger Caillois’ epistemic terminology. Thus, the categories of study are defined on top of uncharted and minor details, in that they have been consistently overlooked by the artistic research debate, that span across biology, camouflage, literature, epistemology, amateur discourse or the spatial design of Aby Warburg’s library. These threads, apparently scattered, disclose nonetheless certain consistency of the text as essayistic matter, that is distributed and imagined by itself, thus exemplifying the different degrees of contamination - or put in artistic terms, the different degrees of assembly, revision and installation – that every text of institutional knowledge is subjected to.

Far from being anecdotal or being specific of art, this hypothesis that the text exemplifies a certain “logic of the imaginary”, better even than many works of “visual art”, seeks to ascertain the extent and coherence of the bipolar narrative between the image and the text ; between theory and practice. A narrative that, surprisingly, and despite having been tackled from many different angles, persists to be a cornerstone of the Western knowledge tradition.

In this context, and with this objectives in mind, my dissertation will try to pose that there is an inevitable convergence of the imaginary in the hyper-text: that, through a textual imaginary that overcomes written or printed matter, we are returning to forms of discarded analog and mimetic knowledge, bordering the magical tradition precisely because it - already said by Benjamin 1933 - has mutated into the “non-sensuous” forms of the text.

